

ISSN 0208—2551

5—6'2002

МАСТАЦТВА





Уладзімір Мурахвер. Тэатр. Каляровае шкло, маліраванне, піццё, 1992.



Уладзімір Мурахвер. Курачка раба. Каляровае і бясколернае шкло, пескаструменная апрацоўка, 1963.

Галоўны рэдактар
Аляксей ДУДАРАЎ.

Рэдакцыйная
калегія:
Юрась
БАРЫСЕВІЧ,
Вячаслаў
ВАЙТКЕВІЧ,
Людміла
ГРАМЫКА,
Арнольд
МІХНЕВІЧ,
Таццяна
МУШЫНСКАЯ,
Дамітрый
ПАДБЯРЭЗСКІ

(намеснік галоўнага
рэдактара),
Вячаслаў
ПАЎЛАВЕЦ,
Уладзімір
РЫЛАТКА,
Анатоль СМОЛЬСКІ
(намеснік галоўнага
рэдактара),

Рычард
СМОЛЬСКІ,
Уладзімір
ТОЎСЦІК,
Валянціна
ТРЫГУБОВІЧ.
Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл.: 289-34-67,
289-34-68.

Разліковы рахунак
рэдакцыйна-
выдавецкай
установы «Культура
і мастацтва»
№ 3015201720010
у Цэнтральным
аддзяленні
ў г. Мінску
АТТ «Белінвестбанка»
ў г. Мінску, код 493
(часопіс
«Мастацтва»).

Рэдакцыйна-
выдавецкая
ўстанова «Культура
і мастацтва»
Міністэрства
інфармацыі
Рэспублікі
Беларусь.

Выяўленчае мастацтва

Ала ШАМПУК **2 Што патрэбна скульптуры,
каб стаць несмяротнай?**

Юлія БАНДУРЫНА **16 Ёсць карціны,
у якіх мне хацелася б жыць...**

Мая ЯНІЦКАЯ **36 У халодным шкле застаецца агонь душы**

40 Інсталіяцыя і жывапіс Лявона Тарасевіча

Тэатр

Людміла ГРАМЫКА **6 Панарама тэатральнага сезона. ТРМ**

**10 Валянціна Еранькова:
«...Шукаю гармонію»**

Генадзь ГРЫНЕВІЧ, Віталь КАТАВІЦКІ **13 У Маладзёжным — весела**

Клара КУЗНЯЦОВА **14 Ім «сніліся сны аб Беларусі»**

Музыка

Валянціна ЧАРНЯК **22 Шчодрасць зямлі беларускай**

Балет

Таццяна МУШЫНСКАЯ **25 Месца сустрэч змяніць нельга**

Мастацкае фота

Дамітрый КАРОЛЬ **30 Заўвагі на краях аркуша фотапаперы**

Экран

Вольга ДАШУК **41 Лёс не выбіраюць.
У ім жывуць і паміраюць**

Гісторыя мастацтва

Крыстына ЛАВЫШ **44 Усход і мастацтва Беларусі X-XIV стст.**

Аляксандр САЛАЎЕЎ **50 Полацкая цацка XVII-XVIII стагоддзяў**

Падзеі, факты, інфармацыя

53 Хроніка мастацкага жыцця

55 Summary

56 Старонкі календара: май 2002

Наш
Internet адрас:
www.ibamedia.com

Тэхнічная
падтрымка
старонкі
дасупна на
ibamedia
www.ibamedia.com

Наш E-mail:
mastatstva@tut.by

На першай
старонцы вокладкі:
Аляксандр Дзямідаў.
Лялькі. Алей, 1995.
80х90.

Што патрэбна скульптуры, каб стаць несмяротнай?

Ала ШАМПУК

Прычыны, ад якіх залежыць, ці стане твор манументальнай скульптуры «жывой істотай» у гарадскім асяроддзі і ў жыцці, месцам сустрэч, спатканняў, ускладання кветак, ці застаецца мёртвым халодным ідалам, якога ў лепшым выпадку проста не заўважаць, — такіх прычын на самай справе не так ужо шмат. Гэта мастацкасць і актуальнасць тэмы помніка для канкрэтнага часу і месца. Праўда, у межах гэтых дзвюх прычын можа быць і мноства нюансаў, пры спрыяльным спалучэнні якіх асобныя недахопы ў вырашэнні і ўстаноўцы помніка могуць быць нейтралізаваны — і з цягам часу ён ужываецца ў асяроддзі, робіцца яго арганічнай і неад'емнай часткай. Але здараецца і інакш — і тады помнік становіцца толькі прасторавым арыенцірам, знакам ці выпадае са структуры гарадскіх сувязей, а часам застаецца ў ёй назаўсёды чужынцам.

Не такім адназначным пытаннем з'яўляецца ацэнка мастацкасці твора манументальнай скульптуры, якая звычайна мае на ўвазе два аспекты: уласна мастацкі і палітычны. Так склалася ў савецкі час і працягвае заставацца сёння, што манументальнае мастацтва ў нас вельмі моцна звязана з палітыкай. І менавіта палітыка часта бескампамісна дыктуе нормы мастацкасці. Беспраметнае мастацтва, якое адваявала сабе права на існаванне ў станковых формах, актуальныя пошукі вобразнасці праз увасабленне прасторава-часавых катэгорый, метафары і г. д. з надзвычайнай упартасцю не дапускаюцца ў манументальнае мастацтва. Шмат змянілася ў нашым жыцці за апошнія некалькі дзесяцігоддзяў, аднак палітыка і ідэалогія па-ранейшаму застаюцца вызначальнымі ў выбары тэмаў твораў манументальнай скульптуры і месца іх устаноўкі ў горадзе, хоць гэтыя сувязі з часу ператварэння савецкага мастацтва ў постсавецкае сталі не такімі прасталінейнымі.

Аб'ектыўная ацэнка мастацкасці твора манументальнай скульптуры залежыць ад адказаў на пытанні: ці ёсць у гэтым творы сугучнае часу вырашэнне вобраза або тэмы? Ці прысутнічае нешта новае, звязанае з сучаснымі мастацкімі пошукамі ў пластычным увасабленні помніка? Калі няма — помнік мёртвы ад нараджэння.

Цікава ў гэтай сувязі разгледзець скульптурныя помнікі Мінска — ад яго галоўных манументаў да дэкаратыўных камерных кампазіцый. Творчай энергіяй мастакоў, валявым актам афіцыйных асоб і капрызамі лёсу атрымаўшыя права на існаванне, яны па-рознаму прыстасоўваюцца да зменлівага асяроддзя, і жыццё ўносіць свае акцэнты ў задумы аўтараў.

Манументальная спадчына Мінска, якая засталася нам ад мінулага стагоддзя, сфарміравалася пад уплывам магістральнай праграмы, што атрымала развіццё з ажыццяўлення плана манументальнай прапаганды. Яна вылілася ў фарміраванне унікальнай у мастацкай культуры з'явы — савецкага манументальнага мастацтва, феномен якога заключаўся ў падмене мастацкасці тым, што мела назву сапраўднага і было своеасаблівай міфалагізацыяй камуністычнай утопіі. Адметнай рысай савецкага манументальнага мастацтва, якая вызначыла яго вобразны змест, з'яўляецца характэрная трактоўка гісторыі, за пункт адліку якой прынята Кастрычніцкая рэвалюцыя. З мінулага прызнавалася толькі тое, што мела адносіны да рэвалюцыйнага руху. Менавіта гэтае мастацтва расставіла галоўныя вобразныя акцэнты ў гарадскім асяроддзі Мінска.

Дзяржаўная праграма ўстаноўкі ў горадзе манументальных твораў, заснаваная на адзінай ідэйна-вобразнай і горадабудаўнічай канцэпцыі, змянілася сёння даволі хаатычнай дзейнасцю. З'яўленне ў горадзе помніка — гэта і палітычная гульня, і шмат у чым выпадковая і непрадказальная з'ява. Аднак і ў гэтай дзейнасці можна разгледзець два напрамкі.



Сяргей Вакар.
Помнік Максіму
Багдановічу. 1981.

Першы, які ў той ці іншай меры карыстаецца падтрымкай уладаў, дэманструе цесную сувязь з афіцыйнай лініяй і ў пытанні перыядызацыі гісторыі, і пры выбары тэмаў і асобаў, якія мусяць быць увекавечанымі. Нават устаноўка помніка А.С.Пушкіну ўспрымаецца як палітычны акт — у першую чаргу ён сімвалізуе для нас не паэзію, а яднанне з Расіяй. Непасрэдным праяўленнем афіцыйнага палітызаванага напрамку ў манументальным мастацтве з'яўляюцца прапанаваныя праекты манументаў партызанскаму руху (аўтар В.Занковіч) і маршалу Жукаву (аўтар Ю.Паўлаў). Другая тэндэнцыя, якая развіваецца сама па сабе, прабіваецца дзякуючы энергіі мастакоў і людзей, неабыхавых да лёсу нацыянальнай культуры. Тут знаходзяць увасабленне тэмы, звязаныя з генетычнай памяццю народа, рэалізоўваецца патрэба вярнуць сапраўднасць гісторыі і адрадыць каштоўнасці нацыянальнай спадчыны. Тое свабодалюбівае і гордае, што бачыцца ў бронзавых постацях нацыянальных культурных дзеячаў далёкага мінулага, адных прымушае далёка абыходзіць гэтыя помнікі, а іншым дапамагае знайсці глебу для пачуцця ўласнай годнасці і надзеі на будучыню. Няма нічога дзіўнага ў тым, што, выконваючы такую палітычную місію, яны сёння не ў фаворы. Асабістай справай мастакоў і выпадковых спонсараў з'яўляецца сёння свабодная ад палітыкі камерная дэкаратыўная пластыка.

Гісторыя стварэння манументальнай скульптурнай эпапеі Мінска пачынаецца з узвядзення ў першыя паслярэвалюцыйныя гады часовых помнікаў, якія адыгрывалі ролю сімвалаў новага жыцця, — помнікі К.Марксу (скульптар К.Елісееў, 1920 г.), Г.Лекерту (скульптар А.Бразер, 1927 г.), салдату-рэвалюцыянеру (скульптар А.Краснапольскі, 1917 г.), чырвонаармейцам (скульптар М.Цохановіч, 1919 г.) і інш. Актуальнасць гэтых помнікаў, наспех адлітых з гіпсу ці скалочаных з дошчачак і народжаных рэвалюцыйным энтузіязмам мас, падмяняла сабой мастацкасць і атаясамлівалася з ёй. Іх карнавальнасць фарміравала ў асяроддзі сваю, ілюзорную рэчаіснасць на аснове новай міфалогіі, пабудаванай на камуністычнай ідэі. Гэтая карнавальнасць ці жаданне надаць утопіі статус рэальнасці вызначалі і ў наступныя гады палітыку выбару тэмаў і трактоўкі вобразаў у савецкім манументальным мастацтве. Героіка-патрыятычны пафас у рэвалюцыйна-ваеннай тэматыцы і гіпертрафаваны аптымізм шматлікіх рабочых і калгаснікаў, спартсменаў і піянераў, запаланіўшых вуліцы і паркі горада, дэманстравалі поўнае яднанне з пануючай ідэалагічнай дактрынай і складалі аснову вобразнага ладу манументальнага мастацтва ў савецкі перыяд.

У архітэктурна-мастацкім ансамблі праспекта Скарыны — парадна-прадстаўнічай анфіладзе цэнтральных плошчаў Мінска, аб'яднаных рэпрэзентатывнай забудовай у стылі «сталінскага ампіру», — вылучаюцца з таго перыяду два безумоўна значныя манументы, у якіх сышліся тыя асноўныя патрабаванні — своечасовасці і мастацкасці, дзякуючы якім яны сталі адэкватным матэрыялізаваным увасаб-

леннем сваёй эпохі. Гэта помнік Леніну (скульптар М.Манізер, архітэктар І.Лянгбард, 1933 г.) і манумент Перамогі (архітэктары Г.Заборскі, У.Кароль, скульптары З.Азгур, А.Бембель, А.Глебаў, С.Селіханаў, 1954 г.). Арганічнасць уваходжання ў ансамбль, сугучная свайму часу вобразная і пластычная трактоўка вызначаюць іх ролю як твораў мастацтва і горадабудаўнічых акцэнтаў, як сведкаў гісторыі і «жывых удзельнікаў» сучаснасці.

Пакуль што не знайшлося месца для манументальнай скульптуры на Кастрычніцкай плошчы, якой пры праектаванні ансамбля праспекта была накіравана роля галоўнай плошчы горада. У першыя паслярэвалюцыйныя гады тут, у Аляксандраўскім скверы, быў устаноўлены бюст Янкі Купалы (скульптар З.Азгур), затым на працягу 11 гадоў у прасторы плошчы дамінаваў манумент «правадыра ўсіх народаў» Сталіна (устаноўлены ў 1952 г., архітэктары Г.Заборскі, У.Кароль, скульптары З.Азгур, А.Бембель, А.Глебаў, С.Селіханаў). Вышыня помніка складала 18 м, фігуры — 9 м. Апагеем не-своечасовасці была ідэя ў 1980-ыя гады ўстанавіць на плошчы манумент змагарам рэвалюцыі, што і прадэманстравала наглядна конкурс. У праектах быў прадстаўлены шырокі дыяпазон урачыста-рэпрэзентатывных варыянтаў кампазіцый з адлюстраваннем апафеозу рэвалюцыйнай барацьбы. Разам з тым у шэрагу праектаў ужо была асэнсаваная немагчымасць і неактуальнасць увасаблення гэтай тэмы ў манументе. Прынамсі, для сугучнага часу пластычнага адлюстравання тэмы рэвалюцыі як супярэчлівай падзеі ў гісторыі, як страшэннага сацыяльнага эксперыменту над лёсамі некалькіх пакаленняў традыцыйных прыёмаў манументальнага мастацтва (маецца на ўвазе савецкага) ужо было недастаткова. Прапанаваная сёння ідэя ўстаноўкі коннага манумента маршала Жукава перад Домам афіцэраў уяўляецца чыста палітычнай акцыяй у духу павернутай назад гісторыі, якая здольна яшчэ больш паспрыяць ператварэнню цэнтральнай часткі горада ў

Анатоль Анікейчык.
Помнік Янку Купалу.
1972.



халоднае, афіцыйнае асяроддзе, у фарміраванні якога ўжо дасягнулі вялікага поспеху аўтары Палаца Рэспублікі. Не да месца не столькі сама ідэя ўвечавання гэтай асобы, колькі тая суровая, нават пагражальная патэтыка, з якой вобраз трактаваны скульптарам у эскізным праекце. А пакуль што з роляй жывога сімвала асяроддзя без асаблівых намаганняў спраўляецца размешчаная ў скверы камерная скульптурная кампазіцыя-фанта «Хлопчык з лебедзем».

Супярэчнасці, звязаныя з неадпаведнасцю кампазіцыі помніка Якубу Коласу (скульптар З.Азгур, архітэктары Ю.Градаў, Л.Левін, 1972 г.), разлічанай хутчэй на прыродна-ландшафтнае атачэнне, характару адной з найбольш насычаных транспартнымі

патокамі плошчаў горада з часам крыху згладзіліся. Магчыма, дзякуючы трываламу месцу, якое займае Якуб Колас у беларускай культуры, і таму, што яго літаратурных герояў, якія размясціліся побач з пісьменнікам, мы ўспрымаем як сваіх старых знаёмых. Напэўна, таму плошча — адно з любімых месцаў спатканняў моладзі. Магчыма, памылкі ў маштабе ці выпадковасць у пастаноўцы мы лягчэй даруем помніку, чым фальш у вобразнай трактоўцы і абсалютную неактуальнасць тэмы.

Скульптурны ансамбль сквера Янкі Купалы, які складаецца з помніка паэту і дэкаратыўнай кампазіцыі фанта «Купалле» (скульптары Л.Гумілеўскі, А.Анікейчык, А.Заспіцкі, архітэктары Ю.Градаў, Л.Левін, 1972 г.), а таксама твораў скульптурнага пленэру 1989 г., дапамагае зрабіць гэты сквер адным з самых жывапісных і паэтычных куткоў Мінска. Некалькі перабольшаны для паркавага асяроддзя маштаб фігуры выбраны з улікам яе ўваходжання ў

ансамбль праспекта. Гэтыя два помнікі, Якубу Коласу і Янку Купалу, ствараюць магутную процівагу рэвалюцыйна-ваеннай тэматыцы манументальнага мастацтва горада ў бок нацыянальнай культурнай спадчыны.

Прыклад абсалютнага дамінавання палітыкі над мастацтвам дэманструе помнік Калініну (скульптары В.Палійчук, І.Глебаў, архітэктары Ю.Грыгор'еў, А.Няўзораў, 1978 г.), які ўстаноўлены на апошняй у анфіладзе цэнтральнай часткі праспекта плошчы і ад якога вее холадам афіцыйна і фальшывай гісторыі. Пры тым, што да маштабных і пластычных характарыстык помніка цяжка прад'явіць прэтэнзіі.

Адзін з лепшых помнікаў горада па выразнасці пластыкі, вобразна-паэтычнаму гучанню, маштабнай і вобразнай адпаведнасці навакольнаму асяроддзю — помнік М.Багдановічу каля Тэатра оперы і балета (скульптар С.Вакар, архітэктары Ю.Казакоў, Л.Маскалевіч, 1981 г.) Ён размешчаны ў гістарыч-

ным раёне горада, на Траецкай гары, паблізу ад таго месца, дзе нарадзіўся паэт. На жаль, з-за адсутнасці пешаходных патокаў яго бачаць у асноўным пасажыры гарадскога транспарту, што прыводзіць да некаторай ізаляванасці гэтага помніка.

Утульна размясціўся на сваёй лавачцы Максім Горкі (скульптары А.Заспіцкі, М.Рыжанкоў, І.Міско, архітэктар О.Трафімчук, 1981 г.). Гледзячы на арганічную ў парковым атачэнні скульптурную пластыку, нават не хочацца думаць пра тое, што гэта адзін з праграмных помнікаў у афіцыйна зацверджанай іерархіі дзеячаў савецкай культуры, прызначаных для ўвечавання. Яго вобраз непарыўна зліўся ў свядомасці мінчан з назвай парку.

Нежаданне выкарыстаць уласныя вобразныя асацыяцыі асяроддзя, якія гісторыя даносіць да нас у ацалелых архітэктурных пабудовах, у памяці, якая знітавана ў канкрэтным месцы з рознымі эпохамі і лёсамі, няўменне знайсці пластычную і вобразную трактоўку помніка, сугучную прасторы і часу, — усё гэта прысутнічае ў манументе на «Востраве слёз» (скульптары Г.Паўлава, Ю.Паўлаў, А.Паўлаў, архітэктар Д.Хамякоў, 1996 г.). Гэта нярэдка ў нашай практыцы прыклад валявога вырашэння падпарадкаваць гістарычнае асяроддзе, навізаць чужую яму тэму. Суровая патэтыка, характэрная для ансамбляў першых пасляваенных дзесяцігоддзяў, прысвечаных вярхам Вялікай Айчыннай вайны, ужо не да месца ў манументе воінам-афганцам, які быў устаноўлены ў канцы ХХ стагоддзя, тым больш у гістарычным цэнтры горада. Трактоўка тэмы патрабавала тут не столькі «мемарыяльнасці», колькі яе філасофскага асэнсавання. Замест таго, каб змаціць вобразны патэнцыял месца, дзе зарадзіўся горад, гэты манумент хутчэй падкрэсліў карнавальны характар адрэстаўраванай забудовы. Асабліва відавочны дысананс манумента з асяроддзем у параўнанні з маленькім і зусім не маштабным помнікам Я.Драздовічу (скульптар І.Голубеў), устаноўленым таксама ў Траецкім прадмесці і значна больш арганічным у гэтым атачэнні.

Унікальная (і ў палітычным сэнсе таксама) падзея для беларускага манументальнага мастацтва — устаноўка манумента вязням габрэйскага гета (скульптары Э.Палак, А.Фінскі, архітэктар Л.Левін, 2000 г.). Унікальная зваротам да тэмы, якая не ўваходзіла раней у кола тэмаў, афіцыйна прызначаных для ўвечавання, а таксама пластычным увасабленнем, якое супярэчыць канонам іудаізму, забараняючым адлюстраванне людзей. Сам факт устаноўкі першага на беларускай зямлі помніка габрэям — ахвярам нямецкага нацызму — робіць яго актуальным і значным. Эмацыянальная вібруючая імпрэсіяністычная пластыка, пазбаўленая дэталёўкі, без лішняга пафасу стварае выразны пластычны вобраз трагедыі, і ў значнай ступені — праз мемарыяльны характар самога месца.

Хаатычны характар устаноўкі твораў манументальнай скульптуры, які залежыць ад падтрымкі ці процідзеяння чыноўнікаў, ад выпадковых спонсараў, ад розных уяўленняў пра змест і пластыч-

нае ўвасабленне манументальных твораў у мастакоў і палітыкаў, прывёў да таго, што па сённяшні дзень не ўстаноўлены ў горадзе ўжо гатовы помнік Ф.Скарыне (скульптар А.Дранец), не знаходзіцца грошай на адліўку помніка А.Міцкевічу (скульптары А.Заспіцкі, А.Фінскі), а цэлая галерэя помнікаў выдатным дзеячам нацыянальнай культуры, якіх так чакае горад, — М.Гусоўскаму, К.Тураўскаму, Ф.Скарыне, Е.Полацкай, выкананых маладымі скульптарамі А.Прохаравым, І.Голубевым, У.Панцалевым, С.Адашкевічам, апынуліся зняволенымі ў цесным універсітэцкім дворыку, без усялякай кампазіцыйнай і прасторавай прывязкі. Пазбаўлены нармальных умоў існавання ў асяроддзі, можа, і не вельмі дасканалыя, але такія гордыя і велічныя па духу помнікі апынуліся практычна па-за межамі горада — у іншым часавым і прасторавым вымярэнні.

Пакінуўшы да пары да часу пахаванай ідэю развіцця ў манументальным мастацтве тэмы нацыянальнай спадчыны, у афіцыйных колах абмяркоўваюць пытанне аб узвядзенні манумента партызанскаму руху, які некаму бачыцца сёння больш актуальным. Ідэя не новая і ўвогуле перажыла сваю актуальнасць — маецца на ўвазе ўвасабленне тэмы ў формах грандыёзнага манумента. Час вялікай формы, якая нясе вялікую ідэю, ужо прайшоў ці павінен яшчэ наступіць. Але буйны маштаб твора манументальнай скульптуры павінен адпавядаць сіле яго ўздзеяння — у іншым выпадку ён страчвае сэнс. Маштаб манументаў і ансамбляў, узвешчаных пасля вайны, сугучны пачуццям людзей, адэкватны адчуванню імі маштабу трагедыі і радасці перамогі. Ці стане пабудаваны ў ХХІ стагоддзі манумент партызанскаму руху творам мастацтва, здольным выклікаць адпаведныя пачуцці, будзе залежаць ад таго, наколькі сугучнымі часу акажуча яго вобразнае вырашэнне і пластычнае ўвасабленне. Інакш, і гэта ў лепшым выпадку, ён ператворыцца ў яшчэ адзін прасторавы арыенцір — такі ж, якім стаў манумент «Гораду-герою» (архітэктары У.Крамарэнка, В.Яўсееў, В.Раманенка, скульптар В.Занковіч, 1985 г.) — абстрактны помнік абстрактнай ідэі. Манументам, здольным увасабіць агульнанацыянальную ідэю, мог стаць помнік Ф.Скарыне, устаноўлены на пад'ёме хвалі нацыянальнага адраджэння. Манумент абуджанай нацыянальнай самасвядомасці — вось тэма, якая магла і павінна была прагучаць моцнай дамінантай, што ўсталявала б у рэшце рэшт супрацьвагу афіцыйнай тэматыцы манументальнага мастацтва горада. Пакуль што гэтага не здарылася.

У апошнія два дзесяцігоддзі ў гарадскім асяроддзі Мінска з'явіўся шэраг манументальна-дэкаратыўных твораў, у якіх скульптура выступае ў ролі «чыстага» мастацтва — без ідэі і палітыкі. Непасрэдна набліжаная да чалавека, здольная размаўляць з ім на адной мове, такая скульптура па сіле ўздзеяння часта аказваецца больш значнай за вялізныя манументы — што даказаў маленькі «Чыжык-пыжык», пастаўлены ў Санкт-Пецярбургу Рэзо Габры-

адзе. Дэкаратыўныя скульптурныя кампазіцыі на тэмы фальклорных святаў, устаноўленыя на праспекце Машэрава («Покліч вясны» — скульптар А.Шатэрнік, «Купалле» — скульптар Л.Давідзенка, «Свята ўраджаю» — скульптар Ю.Палякоў, «Каляды» — скульптар В.Занковіч), пластычна ўзбагацілі пешаходнае асяроддзе і, добра бачныя ў адкрытай з праспекта панараме гістарычнай забудовы, гучаць выразнай тэмай у агульным кантэксце культурна-гістарычнай спадчыны горада. А размешчаны паблізу гарэльеф «Салідарнасць» (скульптар А.Арцімовіч, 1967 г.), устаноўлены на фасадзе Дома мадэляў, застанецца вечным напамінам пра тое, як нельга ставіцца да скульптуры. Перш за ўсё яе нельга недаацэньваць. Які-небудзь няўлічаны фактар можа ператварыць узаемадзеянне чалавека са скульптурай з жывога дыялога ў агрэсіўнае процістаянне.

Мініяцюрныя па памерах дэкаратыўныя скульптурныя кампазіцыі, выкананыя скульптарам Л.Зільберам, — фальклорна-тэатралізаваная «Батлейка» каля Тэатра музычнай камедыі (1981 г.), «Дзяўчынка з савой» у Траецкім прадмесці (1989 г.) — выразныя прыклады камернай пластыкі і жывыя акцэнтны асяроддзя.

Сродкамі дэкаратыўнай скульптуры ў Мінску створаны найцікавыя куткі ў скверы на скрыжаванні вуліц Кірава і Святловога. Скульптуры, якія «надзелі маскі» жывых людзей — дама на лаўцы, дзяўчынка з парасонам, чалавек, які ажыўлена размаўляе з праходным (прагатыпам гэтакі вобразу паслужыў рэальны чалавек), — унеслі ў наша манументальна-дэкаратыўнае мастацтва нешта дагэтуль яму зусім невядомае (скульптар У.Жбанаў). Гэта элемент нечаканасці, інтрыгі, які ператварае ўспрыманне твораў у жывы дыялог, стварае ілюзію «жывой» скульптуры, поўнага знікнення прасторавых межаў паміж мастацтвам і чалавекам. Цяпер і мы можам сказаць, што бывае скульптура з чалавечым тварам. І, адчуўшы яе дотык у адказ, ужо ясна разумееш, што сёння менавіта такая скульптура без пафасу і ватугі бярэ на сябе ролю сімвалаў сучаснага горада, лёгка і натуральна ўваходзіць у яго жыццё. А пазбавіцца палітыкі манументальнае мастацтва здолее, напэўна, толькі тады, калі цэнтр цяжару нашага жыцця перамесціцца ад палітыкі да культуры і да самога жыцця.

Стаць несмяротнай — гэта высокае прызначэнне манументальнай скульптуры. Для гэтага ёй трэба толькі быць мастацтвам — сугучным свайму часу і народжаным сваёй зямлёй.

Фота Генадзя Жынькова і з архіва рэдакцыі.

Уладзімір Жбанаў. Лаўка. 1998.



Манумент «Гораду-герою». 1985.



Панарама тэатральнага сезона. ТРМ

Людміла ГРАМЫКА

На афішы Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі вылучалася: «Бенефіс Таццяны Мархель». Для тэатральнай публікі, якая наведвае падобныя мерапрыемствы, гэта азначала толькі адно: відомая артыстка святкуе свой чарговы юбілей. Ды на справе сталася інакш — аніякіх круглых дат! Проста — дзень нараджэння, для сяброў. Проста — тэатральны капуснік, каб публіка не забылася, што гэта такое.

ТРМ — Таццяна Рыгораўна Мархель — знаходзіцца ў выдатнай творчай форме, і таму яна сама, яе творчасць і ёсць падстава для бенефісу. Калі дзесяць гадоў назад Мархель пераехала з Віцебска ў Мінск, усе ведалі, што яна добрая актрыса. Але амплуа «жанчына з народа» было замацавана за ёю трывала. За мінулы час Таццяна Рыгораўна нават успаміны пра славутую верагоднасць скрэсліла назаўсёды. Народныя характары яна цяпер не ўзнаўляе. І не таму, што заганарылася. Створаныя ёю вобразы — гэта нешта якасна іншае. Характары, фарбы, асаблівы акцёрскі бліск вельмі цяжка спалучаюцца з напрацаванымі журналісцкімі штампамі. У такіх выпадках кажуць — змяніла

Таццяна Мархель.
Бенефіс
Таццяны Мархель.



імідж. На сваім неюбілейным бенефісе яна з лёгкасцю накрэсліла шэраг разнастайных вобразаў — па-хуліганску выпырхнула ў міні-спаднічцы, шуганула пунсовымі цыганскімі фальбонамі, заспявала ў традыцыйнай для сябе народнай манеры... І, самае галоўнае, прадэманстравала сваю надзвычайную здольнасць — заставацца сучаснай. У Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі працуе пераважна моладзь. Але ТРМ ніколі не выпадае з яе шумлівага шэрага.

Пераканацца ў тым, што Таццяна Мархель — адна з лепшых актрыс у Мінску, можна яшчэ і на



спектаклі «Жанчыны Бергмана» па п'есе М.Рудкоўскага, прэм'ера якога адбылася ў гэтым сезоне. Драматургічны твор напісаны пад уплывам знакамітага фільма І.Бергмана «Персона». Вядомы сюжэт інтэрпрэтаваны драматургам з бачнай лёгкасцю і экспрэсіўнасцю. Спектакль у пастаноўцы Валерыя Анісенкі ўяўляе сабой своеасаблівы псіхалагічны трылер, у якім разабрацца, хто ахвяра, а хто злачынца, глядачам не дазваляюць. Яркі акцёрскі дуэт складаюць Таццяна Мархель і Людміла Сідаркевіч. Было б наіўна думаць, што яны раўнацэнныя партнёры. Тым не менш адна адной актрысы добра адпавядаюць.

Дзея спектакля абмежавана сценамі балетнага пакоя і сканцэнтравана на ўзаемаадносінах галоўных гераінь. Знакаміта спявачка страціла голас. Цяпер ёю апякуецца маладзенькая медсястра Ліў. Інгрыд — маўчыца. Ліў — не толькі шмат размаўляе, але і дзейнічае. У здзеках Ліў з бездапаможнай спявачкі нянавісць і любоў да жыцця. Уяўная памяць пра палёты ..бяскрылай істоты. З Ліў, увагуле, усё зразумела. Куды больш складана з Інгрыд.

На працягу ўсяго сцэнічнага часу гераіня Мархель не вымавіць ні слова. І ўсё ж перад глядачамі спакваля разгортваецца ўсё яе жыццё. Поспех, слава, хвароба... У доўгай шэрай кашулі, з кароткімі касмыкамі валасоў, Інгрыд напружана чакае, калі прыйдзе Ліў і надыйдзе час катавання. Толькі яна не палохаецца нічога. У тым, як ускоквае з ложка, як рухаецца, у яе кароткіх і ўпэўненых жэстах, ва ўпартым позірку, у рашчучых дзеяннях — толькі адно:

жаданне дапамагчы даведзенай да адчаю істоте. У тым, як асінсоўваецца і разгортваецца сітуацыя, ёсць нечаканы псіхалагічны эфект. Магнейшы ў гэтым спектаклі робіцца слабым. Бездапаможны — моцным. Здаецца, так смела, так парадаксальна, як Таццяна Мархель, з «тэатрам душы» ў нас даўно ўжо ніхто не працаваў.

«У гэты ціхі, непрыкметны дзень я сустрэнуся з людзьмі, каб расказаць пра мае з Інгрыд пакуты. Мы з ёй ведаем цяпер, што ў жыцці няма нічога больш важнага і цудоўнага, чым спасціжэнне і разуменне блізкага, любоў і спагада да яго. Калі не закрывацца ў сабе наглуха ў хвіліны адчаю, можна ўбачыць побач чалавека, які пакутуе яшчэ больш, падзяліць з ім гэты боль і зрабіцца шчаслівым», — адзначае актрыса.

Гімнам чалавечнасці і праклёнам адзіноце можна назваць гэты спектакль.

Пра шчодрасць душы

Спектакль Магілёўскай драмы «Успаміны пра Вавілон, або Ал-ла-ла-ум» па п'есе Алены Паповай быў паказаны мінскай публіцы на купалаўскіх падмостках. Новых спектакляў апошнім часам з'яўляецца не шмат. І таму імкненне купалаўцаў «сябраваць з іншымі тэатрамі і абменьвацца лепшымі спектаклямі» — своечасовае і неабходнае. Прынамсі, гэтая творчая акцыя часткова запоўніла прагал у сезонным рэпертуары сталіцы.

«Успаміны пра Вавілон» паставіў Уладзімір Савіцкі, чыё жаданне працаваць з якаснай драматургіяй агульнавядомае. П'есы Алены Паповай стала трымаюцца ў рэпертуары тэатраў і звычайна захапляюць вытанчаным псіхалагізмам, арыгінальнымі, незапазычанымі сюжэтамі, карункавымі ўзаемаадносінамі персанажаў, набліжанасцю да сучаснасці. Але на гэты раз Папова рашуча змяніла свае жанравыя і стылістычныя прыхільнасці, прапанавала глядачам фантастычную прыпавесць маралізатарскага кшталту. Мараль яе немудрагелістая. Ёсць грошы — дапамажы сябру, які трапіў у бяду. Успомні, што ягоная маці цябе ў дзяцінстве катлетамі карміла. «Яму — катлета, табе — катлета». Успомні, як ён, калі спатрэбілася, цягнуў твой цяжкі рукзак 15 км. Не ўспомніш, не далучышся да ягоных праблем — кепска будзе. Дарэчы, гэтая п'еса, напісаная яшчэ пяць гадоў назад, за нядоўгі перыяд нашага жыцця паспела спачатку «састарэць», а потым зноў зрабілася актуальнай. Таму што менавіта ў гэты час усе мы найбольш паспяхова засвойвалі ўрокі чалавечай абыякавасці. З сябрамі не толькі пераставалі быць шчодрымі — магчымасць такога глупства нават не абмяркоўвалася. Здаецца, сёння самыя простыя чалавечыя ісціны ўспрымаюцца як адкрыццё.

Рэжысёр Уладзімір Савіцкі паўсюдна па сцэне расстаўляе металічныя кантэйнеры. Ці то свет — велізарны кірмаш, ці то жывога ў ім амаль не засталася. Ні кветчак, ні сапраўдных пачуццяў. Пасярод багатага дома проста ў пакоі — струменіць фантачык. Героі штотраза спрабуюць напіцца, прыласці да вады. Здаецца толькі, што смагу яна не наталяе... Урэшце з'яўляецца іншапланецяне і доўга будучы назіраць за тым, як існуюць ў гэтай квата-

ры звычайныя людзі. Кожнаму яны «дадуць шапец». Толькі ўчынкі людзей іншапланецяна чамусьці не ўзрадуецца. «Вада нясмачная» — прагучыць у іх вуснах як прысуд. Але змяніць нешта ў нашым жыцці гэтыя «чужыя» чамусьці не пажадаюць. Так і знікнуць у касмічнай прасторы да наступнага тысячагоддзя.

Героі гэтага спектакля ў выкананні акцёраў Г.Белацаркоўскага, А.Палкіна, Г.Лабанок нічым асаблівым насамрэч не вылучаюцца. У іх абмежаванай гандлярскай псіхалогіі яшчэ толькі накрэсліваецца пэўны чалавечы зрух. Усё сапраўднае засталася ў дзяцінстве. Усвядоміць гэта паспрабуе кожны з персанажаў. Але іх справы разыдуцца з інтуітыўным імкненнем да сумленнасці. Мабыць, таму ў іх жыцці так нічога і не зменіцца.

У нібыта знарок запаволеным рытме спектакля — толькі намёк на бяскрыласць, беззмястоўнасць, бессэнсоўнасць нашага існавання. Ды ў фінале з-пад каласнікоў, па велізарнай шахце ліфта, на сцэну пачынае сыпацца смецце — пустыя бляшанкі, нейкія пакункі, папера... Што ж застаецца пасля нас? Здаецца, менавіта з гэтым пытаннем глядачы і пакідаюць тэатр.

Магчыма, аўтарская і рэжысёрская інтанацыя ў гэтым спектаклі не зусім супадаюць. Рамантычная



іранічнасць А.Паповай саступае па-мужчынску жорсткім высновам У.Савіцкага. На полі драматургічнай ідэі рэжысёр вырошчвае ўласную культуру. Але ў сучасным тэатры настолькі не хапае пэўнасці маральнага зместу, што менавіта яго і ад рэжысёра, і ад драматурга вельмі хочацца прыняць.

Магілёўскі тэатр доўга існаваў воддаль ад агульнага тэатральнага жыцця. Але апошнім часам у гэтым калектыве многае змянілася. Цяпер акцёры ўсё часцей выходзяць у свет. І, здаецца, ім ёсць што сказаць глядачам.

Запаветнае

У Купалаўскім тэатры прайшоў зусім не шараговы спектакль «Ідылія». Бо ў лютым адзначалі 150-годдзе першай пастаноўкі камеды-оперы В.Дуніна-Марцінкевіча на беларускай мове. Купалаўцы лічаць сябе далучанымі да гэтай знамянальнай падзеі. Іх «Ідылія», пастаўленая М.Пінігіным дзевяць гадоў таму, застаецца адным з любімых спектакляў мінчан і ўсё яшчэ заканчваецца падкрыкі «Брава!». І цяпер усе вартасці гэтай пастаноўкі можна ацаніць у поўнай меры: мінула амаль дзесяцігоддзе, а яна дагэтуль жывая і азартная.

«Жанчыны
Бергмана»
М.Рудкоўскага.
Т.Мархель (Інгрыд),
Л.Сідаркевіч (Ліў).

На кожнае аўтарскае слова — некалькі акцёрскіх досціпаў. Усё апраўданае, усяму нададзены запаветны сэнс. Спектакль пачынены іроніяй, як бомба ўзрыўчаткай.

У «Ідыліі» змянілася некалькі асноўных выканаўцаў. Замест Віталія Рэдзкі галоўную ролю цяпер іграе Алег Гарбуз, а замест Юрыя Авяр'янава — Аляксандр Гарцуеў. На сцэне цалкам новая, маладая масоўка. А шэсць асноўных выканаўцаў паранейшаму непараўнальныя. Здаецца, што З.Белахвосцік, В.Манаеў, А.Памазан, Л.Давідовіч, Г.Аўсяннікаў, Г.Маляўскі ад спектакля ніколі не стаміліся. Алег Гарбуз прадстаўляе глядачам зусім іншага Караля. Цыннічную разняволенасць персанажа Рэдзкі замяніла выпешчанасць і наўнасць улюбёнца лёсу. Гарбуз ні ў чым не пераймае свай-

«Успаміны пра Вавілон, або Ал-ла-ла-ум» А.Паповай. Р.Белацаркоўскі (Лапушынскі).

«Успаміны пра Вавілон, або Ал-ла-ла-ум» А.Паповай. Г.Лабанок (Нора).

«Успаміны пра Вавілон, або Ал-ла-ла-ум» А.Паповай. Сцэна са спектакля.

«Успаміны пра Вавілон, або Ал-ла-ла-ум» А.Паповай. Сцэна са спектакля.



го яркага папярэдніка і, безумоўна, саступае яму толькі вакалам. Думаю, складаней за ўсіх прыйшлося Аляксандру Гарцуеву. Бо вельмі неардынарнай асобай быў Юрый Авяр'янаў. Магутным і нават велічым падаваўся камісар Банавентура ў ягоным выкананні. А.Гарцуеў цяпер не так і часта сам выходзіць на падмошкі, але заўсёды бывае цалкам натуральны. Здаецца, што і ў гэтай ролі ён нічога не іграе. А ягоны персанаж запамінаецца парадаксальнай характарнасцю. Сцёртасць аблічча кідаецца ў вочы. Ягоны Банавентура, здаецца, шамкае, шуршыць, надакучвае, лепіцца да маладой Югасі, ды нечакана палыхае юрлівымі вачыма.

У рэпертуары мінскіх тэатраў няшмат спектакляў, змест якіх так доўга не вычэрпваецца. Можа быць, таму, што лёгкія ідылічныя інтанацыі пастаралі нечакана змяняюцца шчымлівым сумам. «Што мне Вена, Мадрыд, што мне Лондан туманны, больш за ўсё я бацькоўскаму краю адданы!» ... А здавалася, танчаць і спяваюць так безаглядна! Дарэчы, я дакладна ведаю, што дзесьці ў Санкт-Пецярбурзе Мікалай Пінігін усё яшчэ сумуе па Беларусі.

Прывітанне з Чыкага

Былы загадчык літаратурнай часткі, перакладчык і крытык Ванкарэм Нікіфаровіч, які шмат душы аддаў беларускаму тэатру, даслаў купалаўцам ліст. Ягоныя адданасць і сум — пяшчотныя фарбы ў палітры тэатральнага сезона:

«З вельмі далёкіх зямель, седзячы за морам-акі-

янам і за возерам Мічыган, я вельмі рады вітаць вас, родныя мае, усіх-усіх.

Выходзячы з дому ў Інтэрнет, найперш «клікаю» на сайты беларускіх газет: можа, што з'явіцца пра Купалаўскі тэатр, пра ягоныя новыя пастапоўкі, пра ягоных чудаўных акцёраў? А калі натраплю на якое рэдкае паведамленне, душа ўсцешана, нібы зноў пабываў у гэтым Доме, у ягоных сценах і пакоях, на яго паверхах.

Прыцягненне Купалаўскага тэатра — гэта тое, што ўжо да скону будзе вызначаць мае жыццё. Ніколі не забуду той дзень позняй восенню 1946 года, калі маці павяла мяне, зусім яшчэ малага, у Тэатр імя Янкі Купалы. Давалі «Рамэо і Джульету». З падлеткавых часоў стараўся не прапусціць у гэтым тэатры ніводнага спектакля.

Пазней, праз гады, Купалаўскі тэатр даў адчуванне ўласнай годнасці, даў мі з чым не параўнальнае задавальненне ад радасці плённай працы і кантакту з творцамі, падараваў радасць сцэнічных адкрыццяў. І не проста цешылася душа, а расла, узбагачалася тым, што стваралі вы. Тэатр імя Янкі Купалы практычна даказаў, што ёсць найвышэйшы ўзровень нацыянальнага вызначэння, пра які марыў у свой час Максім Багдановіч: «Не толькі свайму народу... але і ўсясветнай культуры». Мне здаецца, асэнсаванне гэтага вельмі важнае менавіта сёння. Тэатр, асабліва такі, як тэатр імя Янкі Купалы, — гэта не толькі Дом, Сям'я, Прытулак, Дзяржава, гэта — усё, гэта — Сусвет».

Фота Андрэя Спрыччана.

«Ідылія» В.Дуніна-Марцінкевіча. Сцэна са спектакля.

«Ідылія» В.Дуніна-Марцінкевіча. З.Белахвосцік (Югася), А.Гарцуеў (Банавентура).

Валянціна Еранькова: «...Шукаю гармонію»



Інтэрв'ю з рэжысёрам-пастаноўшчыкам новага спектакля Рэспубліканскага тэатра юнага глядача — «Гісторыя кахання Паласатага Ката і сеньярыты Ластаўкі» — Валянцінай Ераньковай мусіла адбыцца паміж ранішняй рэпетыцыяй і вячэрнім спектаклем. Але а палове трэцяй рэпетыцыя яшчэ не скончылася. На Эксперыментальнай сцэне (інакш — «ёлачная зала») яшчэ хвілін сорок «шліфавалі» ўзаемаадносіны паміж Котам і Ластаўкай. Валянціна Рыгораўна літаральна хадзіла па пятах за акцёрамі Сяргеем Чакерэсам і Юліяй Палубінскай, спрабавала дастукацца да іх сэрцаў і выклікаць адказ на нейкую важную думку. Стомленыя акцёры адгукаліся спакваля. Яно і зразумела! Некалькі гадзін рэпэціравалі, а неўзабаве — спектакль!

Для размовы мы выйшлі з «ёлачнай залы» ў вялікую залу ТЮГа. Селі на самым версе. Зала пустая. Цішыня. А за спінай — Эксперыментальная сцэна, якая яшчэ не астыла пасля рэпетыцыі і на якой хутка павінен адбыцца спектакль. «Гісторыя кахання...» выклікала супрацьлеглыя меркаванні глядачоў і крытыкаў.

Андрэй Ахметшын. *Што ў гэтым спектаклі было галоўным — расказаць гісторыю кахання паводле твора Жоржы Амаду ці стварыць мюзікл?*

Валянціна Еранькова. У першую чаргу — расказаць гісторыю. Менавіта гісторыю прымушае глядачоў і плакаць, і смяяцца. Мы не ўзрушым публіку ні геніяльным вакалам (на гэта ёсць эстрада і оперная сцэна), ні выключнай харэаграфіяй — на гэта ёсць балет. Драматычны тэатр сінтэзуе некалькі відаў мастацтва. Тут павінны прафесійна рабіць усё і не забывацца на галоўнае, да чаго заклікана менавіта драма. Глядач мусіць штосьці адсюль вынесці ў сэрцы... Працаваць ў тэатры цяпер вельмі складана. У нас такія магутныя канкурэнты — відэа, Інтэрнет, яскравыя шоу. Чым можам закрануць глядачоў мы?.. Нядаўна мне распавёў адзін глядач: «Вось паглядзелі ваш спектакль і дагэтуль з жонкай спрачаемся пра яго». Спектакль не можа падабацца ўсім. Нехта яго ўспрымае, некаму падабаецца гэты жанр, а ў некага — браня. Гэтую браню трэба пераадолець чымсьці іншым, магчыма, іншым жанрам.

З энцыклапедычнага слоўніка. Мюзікл (англ. musical), музычна-сцэнічны твор, галоўным чынам камедыйнага характару, у якім выкарыстоўваюцца розныя сродкі эстраднай і побытавай музыкі, драматычнага, харэаграфічнага і опернага мастацтваў. Жанр «мюзікл» сфарміраваўся ў ЗША ў канцы XIX стагоддзя.

А.А. Чаму вас вабіць менавіта мюзікл, а не іншы жанр?

В.Е. Я захапляюся не толькі мюзіклам. У мяне былі і драматычныя спектаклі. Але гэты твор Жоржы Амаду я вырашыла наблізіць да жанру мюзікла. Падкрэсліваю — наблізіць, таму што паставіць сапраўдны мюзікл няма тэхнічных магчымасцяў. Я не магу запусціць гэтую машыну на поўны рух... Наш спектакль адрасаваны моладзі. Можа, хтосьці знойдзе ў ім нешта важнае для сябе. Музыка, якая гучыць са сцэны, павінна дапамагчы зразумець галоў-



ную думку. Музыка ў нас «сімфанічна-джазава-эстрадная», не толькі «тумбу-румбу», хоць я не супраць «тумбу-румбу», калі гэта ідзе на карысць спектаклю. Я шукаю гармонію, спрабую знайсці яе, каб гісторыя загучала найбольш пераканальна. У мяне ёсць сваё ўяўленне пра тэатр, пра формы тэатральнага мастацтва. Усё гэта адлюстроўваецца ў спектаклі.

Шчыра кажучы, рэпетыцыя мюзікла ўяўлялася мне некалькі інакш. Думаў, што ў дзень спектакля рэпэціраваць будучы песня-танцавальныя нумары. Нічога падобнага. Рэжысёра хвалюе нешта прыныпова іншае.

Сцэна «адмаўлення» Ластаўкі. Кульмінацыйны момант: імгненне, якое вырашае лёс герояў. Рэжысёр спрабуе паглыбіць лінію ўзаемаадносін. Акцёры імкнучца ўвасобіць яе мовай дзеяння. Сяргей Чакерэс і ягоны Кот наступаюць. Юлія Палубінская разам з Ластаўкай спыняе наступ партнёра цвёрдым, уладарным позіркам. Вось яно, гэтае імгненне, якое вырашыць лёс!

А.А. Але, пагадзіцеся, мюзікл у драматычным тэатры — не зусім на сваім месцы. Яму больш падыходзіць музычны тэатр.

В.Е. Я думаю, што любы тэатр павінен асвойваць любыя жанры. Нядаўна я была ў Швейцарыі, трымала ў руках анкеты маладых акцёраў-выпускнікоў. Што я чытала? «Валодаю такімі і такімі музычнымі інструментамі, трыма замежнымі мовамі». Чым болей акцёр умее рабіць, тым больш магчымасцяў у рэжысёра. У тэатры можна скарыстаць і камп'ютэр, і экран. Галоўнае — не забываць пра тое, што стаіць за гэтымі сродкамі, што з іх дапамагай імкнучца давесці глядачу. Дзесяць гадоў таму ў тэатры былі зусім іншыя тэмпы, іншая стылістыка, усё змяняецца і будзе змяняцца, але тэмы творчасці былі і будуць заставацца адвечнымі.

А.А. З якімі цяжасцямі сутыкаецца рэжысёр, калі ставіць мюзікл?

В.Е. З фінансавымі найперш. Фінансавая база не вытрымлівае нашых планаў. Было шмат розных задум і ідэй, але ўсе яны натраплялі на фінансавыя пытанні. Гэта аб'ектыўна для цяпершняга стану культуры. На культуру выдаткоўваецца невялікі працэнт бюджэту. Ён размяркоўваецца на ўсіх, і тое, што даходзіць да нас, — крыхі. Але з іх трэба штосьці вырабляць. Сёняшні тэатр варты высокай адзнакі. Па грашовых мерках ён небагаты. Аднак здатны мець добрую сцэнаграфію, касцюмы, харэаграфію, добрыя пераклады на беларускую мову... І ў той жа час тэатр проста не мае права мець кепскае асвятленне і гук, бо амаль у кожнага з нас дома ёсць надручана аўдыё- і відэатэхніка... Я была на стажыроўцы ў «Ленкоме», бачыла «цуды». Якая насычанасць святла, якая прастора — «паветра» — на сцэне! Бачыла заплаканыя твары глядачоў, чаргу па білеты... Была і ў Рызе, дзе перад уваходам у тэатр мяне запыталі: «Вы што, у ботах пойдзеце?» А ў мяне якраз была торбачка з туфлікамі... У тэатр трэба заходзіць не спяшаючыся. Гэта асаблівае месца, асаблівы свет, які ствараецца доўга. Колькі неспакойных начэй на яго прыпадае, колькі даводзіцца адмаўляцца ад розных спраў і спакус! У нас, у нашым грамадстве, ёсць царква, храм, куды мы прыходзім, каб звярнуцца да Бога. А ёсць і такое месца, як тэатр, дзе мы эстэтычна і маральна ўдасканалваемся.

А.А. Ваш муж — кампазітар, Аляксей Еранькоў, сааўтар лібрэта і аўтар музыкі да спектакля «Гісторыя кахання Паласатага Ката і сеньярыты Ластаўкі». Ён вам апора ў працы ці ім таксама трэба кіраваць?

В.Е. Ён — мае сэрца, мае рукі, мае нервы... Усё, што я прыдумляю, што раблю, спачатку давяраю



яму, выслухоўваю яго меркаванне. На ягоным творчым рахунку шмат цікавых спектакляў. І ён — побач са мной. Не супрацоўнічаць з ім было б вялікай памылкай! Вядома, музычны спектакль цяжка ставіць. Важна і стыль аўтара захаваць, і сябе не згубіць. Мы разам праходзім гэты шлях, дапамагаючы адзін аднаму.

...Валянціна Еранькова прапануе акцёру Сяргею Чакерэсу маналог Ката сыграць некалькі па-іншаму. Але нечакана ўмешваецца кампазітар. «Заўважце, тут ідзе музыка! — кажа Аляксей Еранькоў. — Вы не ўпішаецеся ў яе!» Дагэтуль ён сядзеў у першым радзе моўчкі. Ды калі рэжысёр і акцёр забыліся, што аснову мюзікла складае музыка, ён прапануе сваё бачанне эпізоду. Сяргей Чакерэс чакае згоды рэжысёра. «Так! — кажа Валянціна Еранькова. — Менавіта гэтага я і хацела!»

А.А. Аляксей заўсёды прысутнічае на рэпетыцыях?

В.Е. Так. Гэта стыль ягонай працы. Таму ягоная музыка заўсёды ў рэчышчы спектакля. Яму важна разумець, адкуль рэжысёр чэрпае свае думкі. Калі пісаў музыку для кіно, было тое ж самае. Прысутнічаў на здымачнай пляцоўцы, працаваў разам з рэжысёрам. А для нас, рэжысёраў, гэта такі падарунак — калі разам з намі працуе жывы аўтар!.. Мне пашанцавала і з харэаграфам. Вольга Зайцава, чэмпіёнка свету па мастацкай гімнастыцы, таксама прайшла ўвесь шлях разам з намі. А калі музыка і харэаграфія ў спектаклі іншародныя — гэта адразу адчуваецца. Павінна быць адзінства.

А.А. А характары персанажаў вы самі прыдумвалі ці яны былі ў лібрэта?

В.Е. Вядома, на сцэне — іншы твор, чым у Амаду. Мы ўзялі гісторыю кахання, але стварэнне характараў персанажаў, кірунак дзеяння — наша выдумка, яны належаць мне. Я хацела, каб Ластаўка была не інфантальна дзяўчынка, а такая, як су-

Сцэна са спектакля.

Валянціна
Еранькова.

Ю.Палубінская
(Ластаўка).



часная моладзь. Гледачы павінны пазнаваць у героях саміх сябе.

Пакуль ідзе рэпетыцыя, не трацяць часу і асвятляльнікі. Яны ходзяць па сцэне паміж акцёрамі, перасоўваюць серабрыстага колеру лесвіцу ад аднаго сафіта да другога. Святлафільтр на адным з апаратаў ім не падабаецца. На сцэну прыносяць цэлы скрутак рознакаляровай плёнкі, выразаюць нажніцамі чатырохкутнік, устаўляюць у пазы сафіта. Святло адразу набывае насычаны чырвоны колер.

А.А. Вам не здаецца, што ў спектаклі зашмат зротыкі, а ТЮГ усё ж такі дзіцячы тэатр?

В.Е. Гэта спектакль не для дзяцей. Малую сцэну тут, у ТЮГу, зрабілі менавіта для таго, каб больш працаваць для моладзі. А ў 17 гадоў, прабачце, моладзь амаль што жыве гэтым, бачыць сябе так. У нашым спектаклі — вясна. Усе героі прагнуць кахання. А потым — ці расквітнееш, ці супакоішся? Але кожны імкнецца знайсці сабе пару для прадаўжэння роду.

А.А. У другой частцы спектакля — цэлы каскад эстэтызму. Пад гэтым хаваюцца недахопы сюжэта?

В.Е. На мой погляд, у другой частцы спектакля драматургія нават больш моцная, чым у першай. Першая частка толькі накрэслівае ўзаемаадносіны герояў, а ў другой адбываецца само дзеянне. Якое яно? Я спрабую «агаліць» праблему. Так, знешне ўсё прыгожа, захапляльна, але не самай справе за гэтай прыгажосцю — праява нізкіх пачуццяў чалавека. Гэта і ў прыродзе: спачатку — лета, потым восень, а неўзабаве — зіма...

С.Чакерэс (Кот).

А.А. Ці не здаецца вам, што сама лінія кахання крыху губляецца ў гэтай складанай сітуацыі?

В.Е. Свой выбар робіць кожны герой. Ластаўка спалохалася, спынілася, задумалася. Гэта было адно імгненне. Але яно адыграла фатальную ролю. Пачуццё пачало згасаць. Кожны з гледачоў зразумее сам — якое далей будзе жыццё ў Ластаўкі. (Адпаведна сюжэту яна выйшла замуж за Салаўя. — А.А.) Гледачы больш сталага ўзросту могуць згадаць пра тое, што яны калісьці страцілі ў жыцці. Каханне — гэта такое вялікае, боскае пачуццё! Каханне — такое ёмістае, такое касмічнае паняцце! Каханне — з'ява спрадвечная, гэта назаўсёды!

Нечакана ў «ёлачнай зале» гасне святло. Цалкам. Асвятляльнікі корпаюцца ў сваёй апаратуры. Дзяжурнага святла няма. Ззяюць толькі прамавугольнікі дзвярэй. Святло знікае ў важны момант рэпетыцыі: калі Сяргей Чакерэс пачынае выконваць ролю менавіта так, як хоча рэжысёр! Але ён працуе думкай, і тэхнічныя сродкі сцэны ўжо не маюць для яго значэння.

А.А. Мастацтва павінна выходзіць гледачоў. Мюзікл таксама можа выходзіць публіку?

В.Е. Вядома. Не толькі музыка ці карціна, але і — на побытавым узроўні — добра сервіраваны стол, вопратка, прыгожы выгляд чалавека могуць уздзейнічаць на іншых. Калі ж уздзеянне не толькі эстэтычнае, а чалавек яшчэ і высновы нейкія робіць, тады мастацтва дасягае сваёй мэты. Адзін знаёмы мне казаў: «Першы раз прыйшоў на твой спектакль — пачуў яго, другі раз — убачыў, трэці — атрымаў асалоду». Я не пакідаю свае спектаклі пасля прэм'еры без нагляду: спрабую нешта ўдасканаліць. Мы ж не матэматычнымі формуламі карыстаемся. Кожны спектакль — новы. Як ён пройдзе сёння? Што прынясе?

А.А. Пра што будзе ваш наступны спектакль? Які ў яго будзе сюжэт?

В.Е. Ён будзе пра вечнае, пра Каханне, пра жыццё, пра здраду, пра цяроўнасць. Ён будзе пра нас, людзей, пра нашы пачуцці, узаемаадносіны, пра стаўленне да часу, да напай краіны. Пра наш народ, пра дзівакоў, якія насуперак усяму ў нешта вераць. Так і п'еса называецца — «Дзівакі».

Пасля інтэрв'ю Валянціна Еранькова дадаў: «Вы самае галоўнае напішыце — дзякуй ТЮГу! Сёння, калі многае разбураецца, страчваецца, тут адкрылі новую сцэну!» Тут адчуваеш сябе нібы ў новым тэатры. Паўцэпра, крэслы, рэжысёрскі столік пасярэдзіне першага рада. Рэжысёр ідзе наверх да асвятляльнікаў, кажа ім штосьці, потым няспешна спускаецца ўніз. Развітваюся з ёю, але Валянціна Еранькова ўжо і не глядзіць на мяне, толькі пасміхаецца. Бадай, рэпетыцыя яна задаволена...

Гутарыў Андрэй АХМЕТШЫН.
Фота з архіва тэатра.

У Маладзёжным — весела

Генадзь ГРЫНЕВІЧ

Ад фарса да фарса

Быць можа, нехта будзе незадаволена наракаць на тое, што Маладзёжны тэатр пазбавіўся сваёй унікальнай праектнай асаблівасці. Хоць, упэўнены, большасць гледачоў успрыме апошняю навацыю з прыязнасцю. Перабудаваны некалі з былога кінатэатра «Спартак», Маладзёжны тэатр быў абсталяваны такім чынам, што ўваход у глядзельную залу адбываўся толькі праз сцэну. Таму яшчэ да пачатку спектакля цікаўныя гледачы маглі бачыць тое, што недаступна ім у іншых храмах Мельпамены нават пасля заканчэння прагляду, — адваротны бок дэкарацыі. І вось летась у Маладзёжным зрабілі рэканструкцыю будынка. Цяпер тут з'явіўся акуратны светлы хол з фотаздымкамі акцёраў і нават акварыум з залатымі рыбкамі. У адноўленым будынку ўжо прайшлі першыя прэм'еры. Адну з іх паказаў галоўны рэжысёр Віталь Катавіцкі. На гэты раз ён спыніў свой выбар на сярэдневяковых французскіх эратычных фарсах. Чатыры фарсы — «Малады, які не змог дагадзіць сваёй жонцы», «Жанаты каханак», «Брат Гільбер», «Завяшчанне Патлена» — Віталь Катавіцкі аб'яднаў у спектакль «Чорт, паказаны аслом». Парадокс заключаецца ў тым, што «Чорт, паказаны аслом» — гэта назва камедыі англійскага драматурга Дона Джона, маладшага сучасніка Шэкспіра. Ды толькі тое, што спектакль Катавіцкага мае гэтую назву, можна лёгка патлумачыць. «Пралог» і «Эпілог» пастаноўкі яднаюць у адзінае цэлае чатыры невялічкія творы. Але менавіта кампіляцыя — адна з галоўных адзнак постмадэрнізму. Спектакль «Чорт, паказаны аслом», па сутнасці, постмадэрнісцкі, бо ў ім досыць відавочных і прыхаваных цытат. Так, напрыклад, Чарцяня (Ілля Чарапко) нагадвае ваўкалака з вядомага трыптыха Гераніма Босха, а Муж (Сяргей Шаранговіч) — навагодняга шакаладнага зайца ў фальзе або грыб-галюцынаген. І ягоны пухлік-берэт, выкананы ў растаманскай колеравай гаме, выклікае захапленне ў прыхільнікаў музычнага стылю рэгей. Тэатр увогуле — мастацтва сінтэтычнае, а постмадэрнісцкі — тым больш.

Практычна ўсе апошнія пастаноўкі Віталія Катавіцкага — «Жаніцьба» М.Гогаля, «Дзядзька Ваня» А.Чэхава, «Трызненне ўдвая» Э.Іанеска — вызначаюцца пэўнай павучальнасцю і маралізатарствам. Уласна кажучы, у сваіх спектаклях рэжысёр распаўвае пра тое, як жыць нельга. Сам пафас «так жыць нельга» — стары як свет, а тэма гэтай невычэрпная. Прычын для слёз і смеху ў жыцці заўсёды хапае. Бо ўсё, безумоўна, ведаюць, як жыць нельга і як жыць трэба. Апошні спектакль Віталія Катавіцкага — пра звычайных людзей, якія ахоплены распуштай і таму з'яўляюцца лёгкай здабыткам для цёмных сіл.

На спектаклі «Чорт, паказаны аслом» нездарок згадваеш «Кентэрберыйскія апавяданні» Чосера і «Дэкамерон» Бакачча, нямецкія шванкі і французскія фаблію і яшчэ раз пераконваешся, што эпоха

сярэдневякоўя вылучаецца не толькі стрыманасцю і аскетызмам, а і надзвычайнай разбэшчанасцю і ліслівасцю. Магчыма, некаму рэплікі і разыграныя эцюды-жарты пададуцца рэзкаватымі і непрыстойнымі. Але такая ўжо ўнутраная музыка фарсаў. Як вядома, асаблівасць народнага гумару — у ягонай адкрытасці і прасталінейнасці. У гукавым афармленні гэтага спектакля выкарыстана знакамітая сцэнічная кантата Карла Орфа «Карміна Бурана» ў апрацоўцы Рэя Манзарэка, клавішніка рок-гурта «Дорз». Моцнае іранічнае музычнае суправаджэнне ўдала спалучаецца з сэнсавай канвай спекаля, акцэнтую (часам выклікаючы нястрымны смех у глядзельнай зале) сцэнічнае дзеянне.

Занятая ў спектаклі Сяргей Шаранговіч, Эвеліна Сакура, Наталля Дуванава, Ілля Чарапко выконваюць семнаццаць роляў. А гэта — семнаццаць змен касцюмаў, семнаццаць пластычных вырашэнняў, семнаццаць вобразаў, у рэшце рэшт. Вядома ж, у абліччы самавітай Кумкі з фарса «Брат Гільбер» і ў абліччы злосна-вераломнай Гільметы з фарса «Завяшчанне Патлена» гледачы абавязкова пазнаюць папулярную актрысу Эвеліну Сакуру. У вобразах дэпрэсіўна-меланхалічнай Маладой з фарса «Малады, які не змог дагадзіць сваёй жонцы» і цяжарнай распусніцы Жонкі з «Брата Гільбера» вылучаць актрысу Наталлю Дуванаву. Але яркія акцёрскія пераўвасабленні ў гэтым спектаклі нельга не адзначыць.

Існуе меркаванне, што ад трагедыі да фарса — толькі адзін крок. Думаю, не шкодзіць нагадаць, што паміж камедыяй і фарсам таксама існуе пэўная адлегласць. Бясспрэчна, фарс — самастойны тэатральны жанр. Аднак ці варта яго абавязкова зводзіць да грубай эстраднай пародыі? Смяяцца з чалавечых заганаў людзі будуць да тае пары, пакуль не знікнуць гэтыя самыя заганы. Для тэатра асабліва важна — як гэта робіцца. Прынамсі, спектакль «Чорт, паказа-

Сцэна са спектакля Маладзёжнага тэатра «Чорт, паказаны аслом».



ны аслом» — гэта святочная і здаровая альтэрнатыва будзённай шэрасці нашага існавання.

Віталь КАТАВІЦКІ

3 пункту гледжання рэжысёра

Жыццё чалавека — супэльны, бясконцы фарс, які разыгрываецца зноў і зноў. Спачатку маладосць, поўная жаданняў і імкнення да асалоды. Потым сталасць — здрады, канфлікты, памылкі. Падманлівыя ўяўленні, што жыццё бязмежнае, а самае вялікае задавальненне, якое і завецца шчасцем, яшчэ наперадзе. І, нарэшце, старасць, з якой прыходзіць усведамленне, што шчасця не надарылася, а жыццё пражыта марна. Дом падобны да пекла, чалавек — руіна, а тым часам насоўваюцца пустыя вачніцы смерці. Хто аўтар гэтага праспякаватага сюжэта — бог, д'ябал, а можа, сам чалавек, — не ведаю.

Тэатр

Ім «сніліся сны аб Беларусі»

Прайшло не менш за сем гадоў, перш чым гэты ліст трапіў да мяне. Яго яшчэ ў 1993 г. напісаў Ігар Львовіч Літвінаў, сын вядомага рэжысёра Льва Літвінава, пастаноўшчыка славетных спектакляў Тэатра імя Янкі Купалы — «Паўлінка», «Позняе каханне», «Рамзо і Джульета»... Невядома, па якіх прычынах, магчыма, з-за хваробы, лісты, адрасаваныя мне і майму брату Уладзіміру, так і не былі адпраўлены. Мы атрымалі іх толькі ў сакавіку 2001 г. Канверт быў надпісаны Ігарам, а поруч незнаёмай рукою коратка пазначана: «Ігар Львовіч памёр 5 снежня 2000 г.». Відаць, разбіраючы пасля смерці Ігара Львовіча ягоны архіў, сваякі знайшлі канверт і выканалі волю нябожчыка. Дзякуй ім! Акрамя лістоў — яшчэ невялічкі стос машынапісных старонак з рукапісу Ігара Львовіча, дзе разглядаецца пачатковы перыяд творчасці Льва Літвінава і яго адлюстраванне ў беларускім тэатразнаўстве.

Але напачатку мяне ўразілі словы з ліста да брата: «Нарым застаўся для мяне самым светлым напамінам». Нарым... І памяць паслужліва адгукнулася. Айчынная вайна. Першы беларускі тэатр эвакуіраваны ў далёкі Томск. Летам 1943 г. калектыву выправіўся ў чарговыя гастролі ў Нарымскі край. «...Гэта былі незвычайныя гастролі. Па-першае, нашым домам быў параход. Нашым, бо, як і заўсёды, дзеці ехалі з бацькамі. Па-другое, падчас падарожжа параход спыняўся на дзень або на два каля рыбацкіх пасёлкаў. Там, у глухіх таежных кутках, выступалі беларускія акцёры. Гледачы былі незвычайныя. Яны выказвалі творцам асабліва сардэчны прыём і ўдзячнасць. Значна пазней прыйшло ўсведамленне, што сярод іх было шмат ссыльных. Сцэнай часта служыла невялічкае ўзвышэнне ў так званым клубе — невялікім драўляным доме. Пасля

Ведаю пэўна: шчасце ў тым, што ў цябе ёсць сёння, радасць у малым, што маеш, асалода ў чысціні стасункаў. Ды дзе набрацца моцы, каб разважаць так заўсёды, а тым больш так рабіць?

На сцэне ідзе фарс, акцёры весела прадстаўляюць, як маладая жонка здраджае старому мужу. Ці зразумеюць яны мяне, калі я выкажу свае думкі пра тое, што хаваецца за гэтымі грубакамедайнымі сюжэтамі? Напэўна, зразумеюць: усе яны таленавітыя людзі. Але я мяркую, што праз нейкі час разуменне знікне, і яны зноў пачнуць «ламаць камедзю», забываючы пра звышзадачу. Гэта і ў жыцці: настае раптам момант прасвятлення, але цябе закручвае, нясе, перамольвае колцамі дробных чалавечых жарсцей, і ты адчуваеш, як пакрысе ператвараешся ў г...

Пераклад з рускай мовы.
Фота Андрэя Спрыгана.

спектакляў гледачы доўга не адпусkalі акцёраў — цёплыя размовы, пытанні, наказы...

На вачоўку вярталіся на параход, які або стаў на ройдзе, або павольна рухаўся да наступнага прыпынку. Цёплыя летнія ночы, месяц, зоркі... Малыя — я, мае сяброўкі Іра Платонава, Глена (дачка Глебава), Ала Дзядзюшка — месціліся на верхняй палубе, каб слухаць розныя гісторыі пра вурдалакаў, ведзьмакоў і іншых нячысцікаў. Іх расказвалі Алег Саннікаў, мой брат Ігар Літвінаў. Ім былі даспадобы нашыя страхі, спалоханы лямант. Сапраўды, мы былі ўдзячныя слухачы. Рамантыка гэтага падарожжа не забылася.

Прайшлі гады. Разышліся шляхі. Настаў змрочны час — так званай барацьбы з касмапалітызмам. Давалася паехаць з Беларусі і Льву Літвінаву з сямямі. Ён паспяхова працаваў у Казані, але ніколі не забываў родную зямлю.

На пачатку 80-ых я атрымала першы ліст ад Ігара Львовіча. Наладзілася перапіска.

І вось перада мною ягоны апошні ліст — напамін-развітання, дзе Ігар Львовіч напісаў: «Хоць Беларусь і сталася для нашай сям'і матчынай, бацька да апошніх дзён пісаў, паўтараў: «Мне сняцца сны аб Беларусі», а я — на парозе канца — лічу яе сваёй адзінай Радзімай».

І падалося, што будзе цікава пазнаёміць чытачоў з гэтым невялічкім раздзелам Ігаравага рукапісу, прысвечаным пастаноўцы «Авечай крыніцы» Лопэ-дэ-Вэга ў Дзяржаўным яўрэйскім тэатры Беларусі, а таксама са звесткамі аб перасоўным яўрэйскім тэатры.

Няхай гэта будзе сціплай данінай пашаны і памяці Льву Літвінаву і яго сыну.

Клара Кузняцова,
Стамфард, ЗША. 2001 г.

3 тэатральнай гісторыі

Першы прафесійны спектакль Льва Літвінава — «Авечая крыніца» Лопэ-дэ-Вэга, пастаўлены ў Дзяржаўным яўрэйскім тэатры Беларусі, — стаў значным дасягненнем гэтага калектыву. Ён быў паказаны ў Маскве на Усесаюзнай алімпіядзе тэатраў і мастацтва народаў СССР (1930 г.) і названы сярод лепшых, такіх як «Анзор» рэжысёра А.Ахметэлі, «Гута», «Міжбур'е» рэжысёра Е.Міровіча. Нават пасля таго, як мінула 30–35 гадоў, вядомыя дзеячы тэатра звычайна пачыналі са мной размову пра бацьку з успамінаў пра гэтую пастаноўку.

«Авечая крыніца» — «зорная гадзіна» ў творчай біяграфіі маладога рэжысёра. Пра гэта сведчаць шматлікія водгукі сучаснікаў і пазнейшых даследчыкаў. І хоць кожны з гэтых водгукаў мае адбітак свайго часу, а некаторыя аўтары нават не бачылі спектакля, тым не менш усе яны былі аднадушныя ў вылучэнні асаблівасцей гэтай працы, з яе яркай відовішчнасцю і эмацыянальнай сілай, а часам і залішняй дэкаратыўнасцю.

Поспех спектакля ўзмацняла арыгінальная і яркая сцэнаграфія А.Тышлера.

Не менш моцнае ўражанне на сучаснікаў зрабіла і высокае ідэйнае гучанне спектакля. Скіраванасць сцэнічнага дзеяння збліжала яго са славетнай пастаноўкай К.Марджанава, пасля прагляду якой чырвонаармейцы ішлі на фронт. Эпохі былі блізкія не столькі ў часе, колькі ў напале рэвалюцыйнай барацьбы. І ў літвінаўскай інтэрпрэтацыі гэта быў спектакль-заклік, спектакль-агітатар, спектакль-змагар. Ідэйны і эмацыянальны імпульс абуджаў у гледачоў пэўны настрой, уздзейнічаў на іх палітычна і эстэтычна. Пра гэты бок пастаноўкі цяпер не пішуць, але ў свой час гэта было дамінуючай, важнай рысай. Гэтым жа тлумачацца і купюры ў тэксце пра каралеўскую ўладу.

Ва ўспамінах, у даследаваннях справядліва падкрэслівалася, што галоўным героем «Авечай крыніцы» (сцэнічны варыянт) з'яўляўся народ. Але пры гэтым часам забываліся, што народ быў пададзены не як безаблічная маса, а складаўся з яркіх і своеасаблівых асоб, таленавіта сыграных акцёрамі. Вельмі рэжысёрскі спектакль быў адначасова і вельмі акцёрскім. Дастаткова ўспомніць Лаўрэнісю ў бліскучым выкананні Ю.Арончык. Героіка-рамантычнае відовішча ні ў якім разе не адмаўляла псіхалагічнага малюнка характараў.

«Авечая крыніца» адыграла вялікую ролю ў творчым статусе Л.Літвінава і моцна паўплывала на развіццё яго эстэтычных поглядаў. Магутная энергія рэвалюцыі, моц народа ў той час яшчэ ўспрымаліся непасрэдна і таму патрабавалі героіка-рамантычных форм для свайго адлюстравання на сцэне. Да таго ж шэраг асабістых фактараў, асаблівасць натуры, тэатральнае выхаванне таксама падштурхвалі рэжысёра да гэтага мастацкага напрамку.

Спектакль замацаваў цікавасць Л.Літвінава да пастановачнай відовішчнасці, якая з'яўлялася сродкам для эмацыянальна-яркага раскрыцця п'есы.

Поспех «Авечай крыніцы» выклікаў і пэўную гіпертрафаванасць героіка-рамантычнага пачатку ў творчых поглядах Л.Літвінава, у яго эстэтычным светаадчуванні. У пэўнай меры гэта захоўвалася да 1935 г. Магчыма, у іншых умовах такая накіраванасць была б вельмі плённай. Але ў тых канкрэтных абставінах яна зрабілася прычынай сур'ёзных калізій і няўдач у будучай працы Л.Літвінава.

Яго наступныя дзве пастаноўкі ў ДЯТ не ўтрымаліся ў рэпертуары. У 1930 г. ён паставіў «Джыма Куперкона» С.Гадзінера. Гэта быў, бадай, адзіны паслядоўна «левы» спектакль у яго сцэнічнай біяграфіі. Форма спектакля ў значнай меры вызначалася характарам п'есы — палітычны памфлет, напісаны ў манеры гратэску з элементамі экспрэсіянізму. Эксперыментальнасць пастаноўкі, яе канструктывісцкае, падкрэслена «тэхнічнае» вырашэнне было «ўзмоцнена» афармленнем А.Тышлера.

Для рэжысёра гэты вопыт быў карысны па метаду «ад супрацьлеглага». Ён на практыцы ўсведоміў памылковасць залішніх «левых форм», іх «нефункцыянальнасць». Да сваёй працы Л.Літвінаў паставіўся вельмі крытычна.

Л.Літвінаў шукаў матэрыял для пастаноўкі рэалістычнага спектакля і знайшоў яго ў п'есе М.Пагодзіна «Паэма пра сякера». Адзін з першых савецкіх драматургічных твораў усаўляў працоўны энтузіязм, паэзію стваральнага грамадства. Аднак поспеху не было, і спектакль хутка сышоў са сцэны.

У 1929 г. Літвінаў, хоць па-ранейшаму працуе ў ДЯТ, стварае яўрэйскі перасоўны тэатр. Прычына — незадаволенасць творчым метадам ДЯТ. Будуючы «свой» тэатр, рэжысёр імкнуўся больш выразна выявіць уласнае мастацкае крэда. Гэта быў тэатр-студыя, дзе акцёры навучаліся і выхоўваліся ў рэчышчы творчых ідэй Літвінава, яго мастацкіх уяўленняў. Усе тры гады (у 1932 г. перасоўны тэатр увайшоў у склад ДЯТ) паралельна з рэпетыцыямі і спектаклямі ішлі рэгулярныя заняткі.

З трох пастацовак Л.Літвінава ў перасоўным ДЯТ дзве былі на сучасныя тэмы: «Разбурэнне перашкоды» Н.Гардона (аб сцвярдзенні сацыялістычных адносін да працы і сацыялістычнай маралі) і «Боская старонка» Д.Маршака (аб стварэнні калгасаў і барацьбе з рэлігійнымі забабонамі). Тэатр у асноўным выступаў у вёсках.

Трэці спектакль — «Жакерыя» ў апрацоўцы Л.Літвінава (1932) — працягваў традыцыю «Авечай крыніцы» і з'явіўся своеасаблівым эцюдам да адзінай «Жакерыі» ў БДТ-І.

Ігар ЛІТВІНАЎ. Казань, 1993.

Публікацыя і падрыхтоўка да друку
Тамары ГАРОБЧАНКІ.

Ёсць карціны, у якіх мне хацелася б жыць...

Юлія БАНДУРЫНА

*Ёсць рэчы, якія мне хацелася б мець.
Ёсць краіны, дзе мне хацелася б пабываць.
Ёсць людзі, з якімі мне хацелася б пазнаёміцца.
Ёсць карціны, у якіх мне хацелася б жыць...*

Першы раз я сутыкнулася з творчасцю Аляксандра Дзямідава шэсць гадоў таму, калі здавала ўступны экзамен па мастацкай крытыцы ў Акадэмію мастацтваў. Звычайныя экзаменацыйныя хваляванні, мітусня, супярэчлівыя эмоцыі...

Калі перад намі паставілі для рэцэнзавання нечую дыпломную работу, я амаль забылася, дзе знаходжуся. Рэчаіснасць проста перастала існаваць. Карціна была мацнейшая за яе. Яна вылучалася з чарады звыклых жывапісных штампаў, як святочны дзень з будзённай шэрасці. Хваля спакою і цікамірнасці іншага свету павольна вылілася ў прастору аўдыторыі, і час спыніўся...

Бясконца далеч, народжаная святлом. Пад жамчужнымі нябёсамі, нібы раскрытая далонь, зямля падаўжаецца недзе па-за межамі палатна. Залатіцца трава. Пад абшарамі нябёсаў, бы анёлы, — жанчыны і дзяўчынкі. Твары прыкрывае лёгкі цені, нібы ёсць нешта таемнае ў іхніх думках. Яны апранутыя нібы прынцэсы. Засяроджана пазіраюць, абдымаючы нейкіх фантастычных ці то катроў, ці то ільвоў з чалавечымі поглядамі. У вачах ззяроў — усёведанне. Вечнасць і музыка пануюць бязмержна...

Спраба перадаць словамі складанае ансамблевае гучанне жывапісных вобразаў карціны патрабуе не малых намаганняў. Выяўленчая мова, цалкам свая, спалучае непасрэднасць натхнення і тэхнічную дасканаласць. Яна, умоўная і далёкая ад натуралістычнасці, мае доступ да іншай рэчаіснасці, якую ствараюць не людзі і не жывёлы, а *азначэнні нечага*, з пераканальнай лёгкасцю ўвасобленага ў чароўных выявах. Багатыя жывапісныя эфекты, увесь арсенал выразных сродкаў нібы сведчаць пра сапраўднасць існавання гэтых вобразаў недзе побач з намі, у сусветных, якія можа адчуць толькі свядомасць мастака.

Карціна выглядала нечым значна большым, чым дыпломная работа, дзе малады мастак акуратна дэманструе атрыманыя за пяць гадоў вучобы навыкі і ў якой заўсёды адчувальныя няўпэўненасць і залежнасць ад волі выкладчыка. Абсалютна завершаны па сваёй ідэяй і фармальнай структуры твор уражваў сваёй самастойнасцю, унутранай гармоніяй і логікай пабудовы мастацкага вобраза.

Наўнасць у маладога жывапісца эксклюзіўнай мастацкай мовы заўсёды інтрыгуе. Няма чаго і казаць, што я запомніла прозвішча мастака і вырашыла пры нагодзе пазнаёміцца з ім. Маё жаданне неўзабаве здзейснілася.

Жывапісны Эдэм Аляксандра Дзямідава

«Вяртанне ў Эдэм» — так называлася работа 1995 года, якая ўразіла мяне на тых ўступных экзаменах. Але гэтую прыгожую метафару з задавальненнем выкарыстоўваю ў якасці эпіграфа да ўсёй творчасці Аляксандра Дзямідава.

Хоць Саша і адышоў ужо далёка ад той сваёй дыпломнай работы, хоць творчасць яго прайшла не адзін віток развіцця, псіхалагічная характарыстыка яго твораў не змянілася. Ягоны ўнутраны свет усё такі ж незалежны, у нечым нават замкнёны. Замкнёны для эмоцый страху, агрэсіі, разбурэння, паныласці і ўпадку. Здаецца, знешняе жыццё не мае доступу ў прастору яго карцін.

Бывае, мастак становіцца проста люстэркам свайго часу, а творчасць яго — адбіткам разнастайных масавых псіхозаў, растыражаваных мастацкімі сродкамі. Можна, дарма мастакі не вельмі задумваюцца над тым, якія эмоцыі і энергію яны рэпрадуктуюць у свет... Нават у нефігуратыўных работах знаходзяць сабе месца напружанне і дэпрэсія, барацьба за выжыванне, характэрныя для сучаснага жыцця. Яны пранікаюць туды праз хваравітыя колеравыя спалучэнні, перагружанасць кампазіцыйных схемаў ды іншыя «дробязі» мастацкага вобраза. Мастацкі твор — прадукт свядомасці мастака, яе праекцыя. Мастацтва не пакідае аўтару магчымасці схавання ў ім ці за ім. Творчасць — толькі «сведка» духоўнага жыцця. «Пекла» душы перасяляецца на экраны карцін і графічных аркушаў, увасабляецца ў пластыцы і нават у дэкаратыўна-ўжытковым мастацтве...

Дзямідаў не паразітуе на эмоцыях заняпаду. Хоць побытавы, жыццёвы бок яго творчасці таксама не ідылія, але ўражанні ад фізічнай рэчаіснасці праходзяць складаны шлях адбору, перш чым апынуцца на палатне ў выглядзе мастацкіх вобразаў.

Для сюжэтаў Дзямідава характэрныя станы ўважлівага сузірання, часам разважання, душэўнай асалоды ад прыгажосці свету, любаванне рэчамі, якія важныя для мастака з гледзішча зместу ці формы. Стан сардэчнай адкрытасці, нават нявіннасці зачароўвае ў работах, дзе мастак кранае тэму дзяцінства.

Безумоўна, вобразы яго карцін блізкія не кожнаму. Гледачоў, якія больш захоплены ўражаннямі знешняга жыцця, яго афектамі і моцнымі перажываннямі, багатымі на адрэналін, наўрад ці ўразіць адасоблены спакой і эмацыйная цішыня работ гэтага мастака. Магчыма, будучы расчараваны і тыя, для каго жывапіс — сінонім змястоўна нейтральнай аздабленчай плямы ў інтэр'еры. Хоць работы Аляксандра могуць існаваць і ў гэтай якасці, бо маюць дастаткова моцны дэкаратыўны пачатак.

Акрамя філасофскага зместу, жывапісу Аляксандра Дзямідава ўласціва проста чароўная прыгажосць. Таму пра яго цяжка размаўляць. Але гэта не цяжкасць работы інтэлекту, што ў напружанні імкнення расшыфраваць забытаныя жывапісныя рэбусы. Цяжкасць гэтая іншай прыроды. У дзямідаўскіх карцінах столькі захапляючай музыкальнасці і сапраўднай паззіі, столькі цэласнасці, што страшна парушыць гэтую прыгажосць, расчляняючы яе на «запчасткі» словамі і думкамі. Здаецца, пра іх лягчэй казаць вершамі або спяваць. Хочацца проста апынуцца ў гэтых работах, стаць часткай гэтага свету, *адчуць і пражыць* яго.

Ад аб'екта да сімвала

Калі ўсё ж такі хочацца знайсці занятак для інтэлекту — творчасць Дзямідава дае багаты матэрыял для разважанняў. Яго вобразы свабодныя для асацыяцый, бо не маюць вузкай прывязкі да сучаснага жыцця з яго каштоўнасцямі-адназдэнкамі.

У творчасці Аляксандра Дзямідава сёння можна вылучыць некалькі перыядаў. Работы, якія іх складаюць, заўважна адрозніваюцца па псіхалагічнаму стану, па падыходу да натуры і па характару выяўлення, але маюць агульную логіку развіцця. Фарміраванне мастака ішло не хаатычна: убачыў у замежным каталогу новы прыём — зрабіў на ім серыю работ. Саша — рэдкі прыклад развіцця паслядоўнага і натуральнага. Таму, як бы непадобна ні выглядалі работы рознага часу, бачна, што створаны яны свядомасцю і рукой аднаго чалавека.

Самастойныя работы, якія можна прылічыць да першага перыяду, адносяцца да 1992—1993 гадоў і зроблены падчас вучобы ў акадэміі. Умоўна акрэслім іх як рэалістычныя. Умоўна таму, што зроблены яны не *з натуры*. Знешняю рэчаіснасць карціны не капіруюць, але яшчэ маюць з ёй непасрэдную сувязь.



Без назвы. Алеі, 1994. 50 x 65.

3 «Мастацтва»



Яны рэалістычныя ў сэнсе трактоўкі трохмернай прасторы, перадачы прамой і паветранай перспектывы, анатамічнай правільнасці натуры, святлоцёнявой мадэліроўкі прадметаў і перадачы іх матэрыяльнасці. Хоць няцяжка ўбачыць, што мастак ужо даволі свабодна распараджаецца гэтым натурным матэрыялам у сваіх мэтах.

Гэта не побытавыя сцэны, хоць у іх і прысутнічаюць пэўныя пазнавальныя прадметы гарадскога, студэнцкага жыцця. Гэта і не сюжэтныя карціны-апавяданні, хоць персанажаў іх можна прывязаць да пэўнага часу і месца. Гэта тое, што я акрэсліваю для сябе як *кампазіцыйны настрой*. Яны нават назваў не маюць. Дый навошта ім назвы? Назва — гэта абмежаванне. А тут — пачуццё, настрой, стан душы чалавека. Вострыя вуглы, ломкая пластыка фігур, мятае, дэфармаванае жалеза, заплешчаныя вочы, ускудлачаныя чорныя каты злавеснага выгляду... Усё гэта — на фоне ідылічнага пейзажу, нябёсаў, што сеюць яснае дзённае або вечаровае святло... Прыём проціпаставлення чалавечага свету і свету прыроды яшчэ на некалькі гадоў застаецца асноўнай канвой

Сон. Алеі, 1995.
110x95.



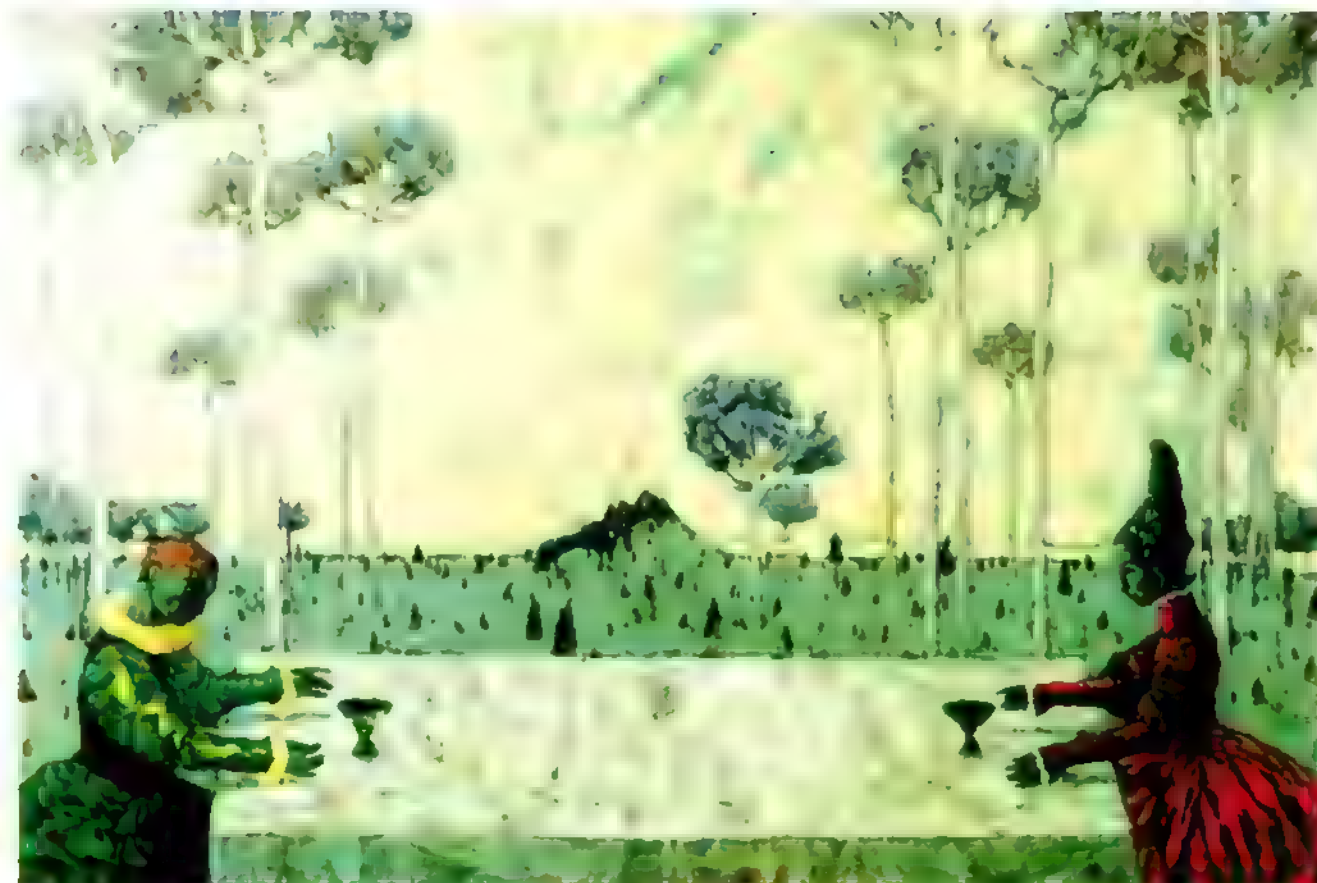
твораў мастака, але будзе шліфавацца і ўдасканальвацца, сталецц разам з аўтарам.

Такім чынам, працы першага перыяду яшчэ не сімвалічныя ў поўным сэнсе слова — зашмат дакладнасці, пазнавальных падрабязнасцяў. Але гэта ўжо і не рэалізм у сваім натуралістычным праяўленні. Рэалістычна трактаваныя рэчы да знешняй рэчаіснасці, у прыватнасці да свету рэчаў, дачынення ўжо не маюць. Мастак не любіцца імі, не імкнецца да падабенства. Ён будзе з іх вобразы сваіх пачуццяў, свайго ўнутранага свету. Сэнсавая напоўненасць і эмацыйная значнасць кожнай такой рэчы ў карціне настолькі вялікія, што яна варта стаць гэмай самастойнага твора мастацтва. гітара ў наглуха зашпленым футарале, адзінока кінутая на крэсле; ці чысты сшытак, ці ненапісаная книга, адкінутая ўбок, — і чутно, як шамаціць яе пустымі старонкамі вечаровае паветра... Звы-

чайныя прадметы па волі мастака набываюць дадатковы, «чалавечы» сэнс.

Да гэтага перыяду можна аднесці работы да 1994 года ўключна — кампазіцыі з выкарыстаннем хрысціянскіх матываў, першы варыянт «Дыялога», некалькі кампазіцый-нацюрмортаў, адну з першых версій «Рытуалу». Менавіта ў работах гэтага перыяду мы знойдзем на стадыі зараджэння шматлікія матывы, тэмы і ідэі, якія ў далейшым разаяўляюцца ў вялікія цыклы, стануць візітоўкай мастака

Напрыклад, матыў хрысціянскіх падарожнікаў, калі страціў сваю жорсткую культурную прывязку, трансфармаваўся ў матыў «шэсця» і «прагулкі», набыў больш агульны, а таму больші раскаваны, пазытыўны характар. Група «ахвяраванне» з першага варыянта «Дыялога», дзякуючы сваёй багатай шматзначнасці, вылучаецца спачатку ў асобную кампазіцыю, а потым і ў цэлы цыкл — «Рытуал».



І, вядома, тут ужо прысутнічаюць дзямідаўскія звыры — вялізныя, загадкавыя і зусім не страшныя. Яны — як шматлікія страсці і жывёльныя інстынкты, што перашкаджаюць праявіцца сапраўднай чалавечай прыродзе. Але больш высокія і моцныя прынцыпы духоўнага жыцця прыручаюць іх, змяняюць іх прыроду і далучаюць да прыгажосці і мудрасці сэрца.

Наступны этап развіцця — 1995 год. Другі, моцна перапрацаваны варыянт «Дыялога», работа «Белы дзень» і трыптых «Вяртанне ў Эдэм» — дыпломная работа Дзямідава. У гэтых палотнах мы знойдзем шэраг новых істотных рысаў. Калі казаць пра першае ўражанне — гэта змена эмацыйнага тучання. З'яўляецца характэрны стан спакою і цішыні. Амаль ідылія. Аллюстраванне гэтай атмасферы райскай гармоніі (без прымешку саладкавай сентыментальнасці) настолькі рэдка сустракаецца ў мастацтве, што адразу запамінаецца, як сустрэча з нечым сусветным і светлым

Здаецца, менавіта ў гэты час мастак знайшоў свой залаты ключык ад патаемных дзверцаў, нейкі прынцыпова важны падыход. Ён аказаўся надзвычай пленным, бо ў гэтым жа годзе з'яўляецца цыкл

«Лялькі», у якім праявілася здольнасць Аляксандра Дзямідава размаўляць на складанай мове сімвалаў.

Здаецца, сама тэма падказала мастаку найлепшы шлях для яе ўвасаблення. Персанажы гэтага цыкла падкрэслена адарваныя ад звычайнай рэчаіснасці. Лялька існуе ў іншым, лялечным свеце, дзе няма нічога сапраўднага — сапраўднасць у лялечным свеце *азначаецца*, але не прысутнічае. Яго існасць схаваная, загадкавая і фантастычная. Хто з нас у дзяцінстве не марыў, нечакана адчыніўшы дзверы ў пакой, застаць свае цацкі за мірнай гутаркай?

З аднаго боку, лялька цалкам залежыць ад чалавека і не мае сваёй волі. З іншага — яна мадэль чалавека, у нечым — пародыя на яго. Двухсэнсавасць існавання лялькі дае мастаку большую свабоду выяўлення. Можна прыдумаць якую заўгодна ляльку і ўкласці ў яе любы сэнс. Праз яе матэрыялізаваць для сябе пэўную эмоцыю, думку, вобраз. А калі гэтая лялька-ўвасабленне створана, ёсць магчымасць адмежавацца ад яе і ад той якасці, якую яна ўвасабляе. Можна «гуляць» у жыццё, але не атаясамляцца з ролю. У гэтым спецыфічным свеце гульні і ўседазволенасці мас-



так можа змадэляваць кожны сюжэт і візуалізаваць кожную філасофскую ідэю. Так, Дзямідаў атрымаў магчымасць канчаткова пазбавіцца дыктату натуры і выкарыстаць магчымасці больш умоўнай, дэкаратыўнай мовы (дарэчы, сугучныя — «дэкаратыўнасць» і «дэкарацыі»...).

Ягонія карціны зноў значна змяняюцца знешне. Першай адгукнулася на новыя задачы арганізацыя ўнутранай прасторы карцін. Лялькам непатрэбна паветраная перспектыва. Знікаюць сапраўдныя дрэвы і пагоркі. Іх замяняе ўмоўная каляровая плоскасць фону, то ў вечаровым фіялкава-бірузовым колеры, то ў вогненна-рудым або пляшчотна-ружовым. А неабсяжныя далягляды саступаюць месца камернасці і ўтульнасці лялечнага свету. Зямлю цудоўна замяняе паверхня стала — было б дзе разыгрываць свае шматзначныя лялечныя

сцэнікі. Але іранізаваць рана Тут сапраўды шмат чаго адбываецца. Праз камічных і крыху няўключных персанажаў мастак змог шмат чаго расказаць пра жыццё іх прататыпаў...

Вось светлы чатырохкутнік, пакрыты абрусам, як умоўнае азначэнне прасторы Жыцця, што адмерана кожнай чалавечай асобе. На прасторы гэтай кіруецца некуды лялечны цягнічок Клапатліва падкрэўваючы адзін аднаго ключыкамі, захопленыя нейкай сваёй лялечнай марай, героі не бачаць, што рух іхны бязлітасна абмежаваны краем сталёўніцы. А накіроўвае ўсё гэта ланцуг Нехта. Для лялек абсалютна нерэальны і нябачны. Ад яго ў кампазіцыі засталася толькі рука, дзякуючы якой яны і атрымліваюць рух і жыццё...

Цікава прасачыць, як за кожным матывам і сюжэтам замацоўваецца аптымальная кампазіцыйная

пабудова. Фрызавае, з падкрэсленым рытмам кампазіцыя для пэсцяў. Люстэркавая — для «сустрэчы з сабой». Сіметрычная з фіксаваным цэнтрам — для двухфігурных кампазіцый, дзе персанажы аб'яднаныя нейкім агульным перажываннем — чытаннем вершаў, музыканнем, размовай. І ўсіх іх разам аб'ядноўвае асабліва ўрачыстасць дзеяння, засяроджаная значнасць. Надзвычай уважліва сочыць мастак за кожным сваім героем, нібы назірае за яго паводзінамі.

Гады 1997–1998. Перыяд, калі мастаку ўжо «ўсё зразумела». Час актыўных фармальных пошукаў мінуў. Ёсць кола любімых тэмаў, вобразаў, кампазіцыйных вырашэнняў. Лепшыя работы — проста класічныя па чысціні стылю, яснасці, завершанасці і гарманічнай сплаўненасці ўсіх складнікаў мастацкага твора. Новае і, на мой погляд, цудоўнае ўвасабленне знайшла ў работах гэтага перыяду тэма дзяцінства, якая з'явілася ўпершыню яшчэ ў кампазіцыях 1995 года. «З дзяцінства», «Гульня ў фаўна», «Сустрэча», «Любімы конік», «Падарунак» (усе 1997)... Мастаку ўдалося схавіць і перадаць цудоўную якасць цэласнасці сумлення і светаўспрымання, гармонію ў адносінах са светам — прывілеі дзяцінства. Гэты стан поўнага даверу да жыцця перададзены надзіва проста і вычарпальна.

Адной з найлепшых работ на гэтую тэму з'яўляецца «Падарунак» (1997). Яна ж уяўляе сабой і выдатны прыклад фармальных дасягненняў Дзямідава.

У траве рассыпаліся, нібы пацеркі, з дробным званам кудзе на высокай ноце смешныя жоўта-сонечныя яблычкі. У кампазіцыі толькі дзве постаці — мілая маленькая паненка ў такой дарослай сукенцы інфанта з «Менінаў» і помі — ёй да пары — яблычнай масці і з усмешкай на абсалютна чалавечым твары. Тонкія пальчыкі працягваюць сябру падарунак — сонечны яблычак. А такое ўсё захопнае пачуццё даверу і спагады немагчыма выказаць больш поўна, чым у прыніклых адна да адной галолах дзяўчычкі і коніка.

Гэта амаль ікона па свайму духоўнаму зместу. Яны — з аднаго свету, дзе няма і ценю крывадушша і раз'яднанасці, як у свеце дарослых. Для дзяцей усё жывёліны — чароўныя, умеюць размаўляць і адораныя цудоўнай здольнасцю усёразумення. Важна пры гэтым, што мастак распавядае пра дзяцінства без сентыментаў і звыклай іроніі дарослых. Дзяцінства ў яго работах — гэта паэтычная філасофія. І дзеці, паводле яе, мудрайшыя за дарослых. Мудрайшыя і больш дасканалыя, бо валодаюць сакрэтам цэласнага, сардэчнага ўспрымання жыцця...

На заканчэнне

Хацелася б каратка звярнуцца да перыяду ў творчасці мастака, які праявіў сябе ў 1998 і працягваецца, на мой погляд, і цяпер.

У сувязі з апошнімі работамі Аляксандра нельга не зрабіць заўвагі, якая датычыць не толькі данага выпадку творчасці канкрэтнага мастака. Тэндэнцыя 4 «Мастацтва» № 4

гэтая закладзена ў кожным творчым працэсе, хоць праяўляецца ў рознай ступені

Пасля прагляду апошняй Сашавай выставы (адбылася ў Мінску — май 2001, Музей сучаснага мастацтва) з'явілася ўражанне, што ён стаіўся ад сваіх герояў. Гэта вельмі тонкае адчуванне, але стомленасць тая праяўляецца ў самой структуры карцін. У гэтым унікальная ўласцівасць мастацтва: у ім немагчыма схаватца. Спакой і супакоенасць — прыцыпова розныя рэчы. Час ад часу творчы працэс павінен нечым аднаўляцца, нейкая жывая ідэя павінна выклікаць водгук у свядомасці творцы. Ад чагаста паўтору вобразаў, матываў і тэмаў мастак прызвычаіваецца да іх, страчвае з імі эмацыйную сувязь. І вобразы паступова выпустошваюцца да простага вонкавай выявы. На гэтым этапе звычайна з'яўляюцца аўтарскія штампы і перагружанасць дэкаратыўнымі дэталямі, за якімі неўсвядомлена імкнецца схаватца пустата.

Адсюль і спецыфічная, як мне падалося, «лялечнасць» апошніх Сашавых кампазіцый — вобразы паміраюць, калі той, хто іх выдумаў, робіцца да іх абыхавым. Карціны паступова страчваюць сваю глыбіню, і я лаўлю сябе на думцы, што гэта — тая ж гісторыя з лялькамі. Толькі там лялькі гулялі ў людзей — а цяпер людзі гуляюць з лялькамі. Нават персанажы «Лялек» 1995 г. выглядаюць куды больш жывымі, хоць іх і даводзілася дзеля гэтага заводзіць ключыкамі.

З другога боку, людзі з апошніх карцін сваёй гратэскасцю моцна нагадваюць марыянетак. Сюжэты пераўтвараюцца ў сцэнікі, набываюць адценні камічнасці і кур'ёзнасці. Жывое пачуццё замяшчаецца дэкаратыўнасцю. Менавіта таму ў параўнанні з кампазіцыямі 1998–2001 гг., нягледзячы на знешнюю разнастайнасць апошніх, «Лялькі» выклікаюць значна мацнейшы эмацыйны водгук. І гэта нягледзячы на іх нашмат большую знешнюю прастату, нават фармальную прымітыўнасць. Але калі за ёй стаіць шчырае перажыванне, яна апраўданая і, больш за тое, становіцца сродкам выразнасці. Аднак ніякія дэкаратыўныя эфекты не ў стане вярнуць адчуванне назірання і пошуку.

Такім чынам, каторы раз пераконваюся, што мастацтва — не ёсць від эстэтычнай механікі. І калі разабрацца на складнікі адзін з шэдэўраў, з іх не сканструюеш метадам простага механічнага дабаўлення другі. Бо ўсе візуальныя эфекты з'яўляюцца ўсяго толькі *выявай* энергіі пачуцця.

Гэта не прыгавор. Толькі погляд збоку, прыватнае меркаванне. Перыяд заняпаду заўсёды можна пераўтварыць у перыяд пошуку. Свет невычарпальны на творчы рост і развіццё ідэй.

У кожным разе, які б шлях ні выбраў мастак для сябе ў будучым, тое, што ім ужо зроблена, застаецца ў скарбніцы мастацтва. Таму можна сцвярджаць, што як мастацкая індывідуальнасць Аляксандр Дзямідаў цалкам адбыўся. А беларускі жываліс набыў у асобе гэтага мастака і ў яго арыгінальнай творчасці яшчэ адну сваю адметную і яскравую грань.

Шчодрасць зямлі беларускай

Творчы партрэт народнага артыста Рэспублікі Беларусь Міхася Дрынеўскага

Валянціна ЧАРНЯК

Беларускае Палессе... Тым, хто тут пабываў, назаўсёды запомніцца гэты куточак беларускай зямлі. Гэта край неабсяжных заліўных лугоў, магутных дубоў і бяскарыных лясных прастораў. Край добрых, мудрых і памяркоўных людзей. А калі казаць пра таленты, дык гэтыя мясціны — невычэрпная іх крыніца. Шмат зорак нарадзілася на Палессі, потым яны сваёй веліччу асвятлялі мастацкі небасхіл радзімы. Вядомы бас XIX стагоддзя Фёдар Стравінскі, паэты Янка Туміловіч і Любоў Тарасюк, мастак Віктар Шматаў, пісьменнік Іван Шамякін і многія іншыя.

Малая радзіма, карані майго героя, Міхася Дрынеўскага, таксама знаходзяцца ў самай глыбінцы Палесся. Ён нарадзіўся ў вёсцы Тонеж Тураўскага раёна ў прастай сялянскай сям'і. Тутэйшыя жыхары заўсёды славіліся сваёй працавітасцю і песнямі, шчырасцю сэрца і паважлівымі адносінамі да людзей. Усе гэтыя рысы характару былі ўласцівы і бацькам Міхаіла Паўлавіча, якія здолелі выхаваць любоў да працы, імкненне да ведаў, пошуку свайго месца ў жыцці ў кожнага з пяці сыноў. Старэйшы брат, Дзмітрый, працуе ўрачом-рэнтгеналагам у Калінкавічах, Мікалай — доктар медыцынскіх навук, прафесар НДІ (г. Еўпаторыя), Уладзімір — таксама доктар медыцынскіх навук, намеснік дырэктара навуковай установы ў Савіт-Пецярбургу, а малодшы з братоў, Рыгор, — загадчык лабараторыі НДІ тэлебачання (г. Санкт-Пецярбург).

Зорны шлях Міхася Дрынеўскага ў вялікае мастацтва пачаўся з кіраўніцтва калгасным хорам вёскі Тонеж. У той час хлопцу было 13 гадоў. Пасля заканчэння сямігодкі Міхась паступіў у Гомельскае музычнае вучылішча па класу баяна, але вучоба хутка скончылася: не было грошай плаціць за кватэру, не было за што купляць ежу. Бацькам аказалася



Міхась Дрынеўскі на рэпетыцыі.

матэрыяльна вельмі цяжка вучыць у горадзе чатырох дзяцей. Праз некалькі тыдняў Міхасю прыйшлося вяртацца ў родную вёску, у школу.

Пасля заканчэння дзесяцігодкі юнак другі раз паступае ў Гомельскае музычнае вучылішча на аддзяленне харавога дырыжыравання (клас выкл. Р.Красніцкай). Потым гады вучобы ў Беларускай кансерваторыі (клас Г.Зелянковай), аспірантура-стажыроўка. І заўсёды адначасова з вучобай — праца з самадзейнымі харавымі калектывамі, а пазней і з прафесійнымі.

Пасля заканчэння кансерваторыі М.Дрынеўскага, як аднаго з лепшых выпускнікоў, запрасілі хормайстрам у Народны хор БССР. А ў 1975 годзе яму, яшчэ зусім маладому, даверылі пасаду мастацкага кіраўніка гэтага калектыву. І не памыліліся, таму што ў гісторыі хору наступныя дзесяцігоддзі характарызуюцца найвышэйшымі росквітам выканальніцкага майстэрства, пашырэннем рэпертуару і новымі творчымі дасягненнямі.

Музычны і паэтычны фальклор Беларусі стаў асноўным у працы М.Дрынеўскага. Ужо на самым пачатку творчага шляху ён зразумеў, як многа можа казаць народная песня, калі да яе ўважліва прыслушацца, калі ведаць яе мастацкую прыроду: «Выразныя магчымасці народных песень невычарпальныя, як палескія крыніцы. У залежнасці ад намеру дырыжора адна і тая ж песня можа раскрывацца ў самых нечаканых ракурсах. Але ж калі ты не падрыхтаваны да работы з ёю, не ведаеш законаў і абыякавы да яе прыгажосці, ты нічога не здолееш зрабіць».

Студэнтамі харавога аддзялення кансерваторыі мы часта наведвалі рэпетыцыі, якія праводзіў М.Дрынеўскі. Назіраючы за яго работай, мы зноў і зноў захапляліся тым, як кожная рэпетыцыя рабілася ўрокам мастацтва, а не заставалася рабочым заняткам. Ва ўсім, што рабіў дырыжор, панавала дух прыўзнятасці, музычнага свята, і гэта надавала творчую радасць руціннай рэпетыцыйнай працы.

Міхась Паўлавіч ніколі не рэцэпіруе напаўсілы, а заўсёды з поўнай аддачай. Пра гарачнасць асобы, эмацыянальны тэмперамент дырыжора ўсе ведаюць. Сапраўды так, але гэта не той тып тэмпераменту, які захліствае. Наадварот, яму ўласцівы гранічна адточаны дырыжорскі жэст, адсутнасць усякай мітуслівасці ў рабоце. Бруна Вальтар некалі казаў, што вышэйшае мастацтва дырыжора — адсутнасць напружання. Пры велізарнай фізічнай і эмацыянальнай нагрузцы ў М.Дрынеўскага ніколі не адчуваецца напружання ў дырыжыраванні. Усе рухі — натуральныя і пластычныя. Выразныя, «па-

вучыя» рукі дапамагаюць дасягнуць кантылены галасоў, адлюстравіць найтанчэйшыя адценні і пераходы ў гучанні груп.

За знешняй бездакорнай ураўнаважанасцю мы адчувалі вялікі эмацыянальны зарад. Аднак Міхась Паўлавіч ніколі не пераходзіў мяжу стрыманай дэлавітасці, не павышаў голасу, не было лішніх разоў і непатрэбных эмоцый на рэпетыцыях. Аніводнага недакладнага слова, жэста, аніводнай змарнаванай секунды. Усё проста, дакладна і зразумела. Музыка нараджаецца нібыта без асаблівых намаганняў, у сваім натуральным, дакладна знойдзеным гучанні і інтэрпрэтацыі.

Фігура дырыжора прываблівае прыгажосцю і артыстызмам, мяккасцю і ўпэўненасцю жэстаў. Яны заўсёды лаканічныя, даведзеныя да аскетызму. Дакладна і ясна тлумачыць музыкант свае задумы выканаўцам. Менавіта спалучэнне высокага прафесіяналізму і яркага эмацыянальнага ўздыху дазваляе яму пераканаўча данесці да слухачоў змест твора. Інтэрпрэтацыя дырыжора — вынік карпатлівай падрыхтоўчай работы — па-мастацку рэалізуецца кожным музыкантам калектыву, які становіцца актыўным выканаўцам агульнай задумы кіраўніка.

Цудоўна, калі кіраўнік знаходзіць у музыкантах сваіх аднадумцаў. Тады раскрываюцца патэнцыяльныя магчымасці і дырыжора, і калектыву. Многія дырыжоры імкнуцца да абсалютнай улады, да дыктатуры. Сёння гэта проста немагчыма. Сучасныя музыканты, у прыватнасці харысты, — шырока адкаваныя людзі, і пры гэтым не толькі ў музыцы. Ім не патрэбны дырыжор дзеля таго, каб паказаць, дзе спяваць цішэй, а дзе — гучней. Усё гэта пазначана ў нотах. У адрозненне ад літаратурнага твора, дзе аўтар карыстаецца словамі, у музыцы больш складана зразумець задуму кампазітара, бо кожны гук, нота можна трактаваць па-рознаму. Таму галоўная задача дырыжора — раскрыць кампазітара, зразумець яго асноўныя ідэі. Аднак зрабіць гэта можна толькі разам, а дапамогай харыстаў. Нельга дасягнуць поспеху страхам, прымусам. Нельга ператварыць музыкантаў у сляпых выканаўцаў чужой задумы, чужой волі. Толькі звязанасць, толькі асэнсаванне таго, што мы ўсе разам займаемся агульнай справай, можа даць жаданы вынік.

І нездарма слухачы трывала і непарывна звязваюць імя кіраўніка і яго калектыву, кажучы: «Хор Дрынеўскага». У сваіх музыкантах Міхаіл Паўлавіч цэніць артыстызм, хуткую рэакцыю, гнуткасць, якая выяўляецца ў імгненным успрыманні, стройнасць і бездакорнасць гучання і, вядома, адданасць беларускай музычнай культуры.

Спевакі, інструменталісты, танцоры народнага хору, распавядаючы пра свайго мастацкага кіраўніка і галоўнага дырыжора, адзначаюць, што характар М.Дрынеўскага выклікае прыхільнасць людзей, якія з ім працуюць. Яны цэняць прастату і даверлівасць у стасунках з Міхаілам Паўлавічам. Велізар-

ная працаздольнасць, поўная самаадача і душэўная шчодрасць — вось рысы характару майстра харавой музыкі, якія імпануюць музыкантам розных узростаў і мастацкіх схільнасцяў.

Старанны, прадуманы падбор спевакоў, інструменталістаў, танцораў, пастаянная вакальна-харавая работа, выхаванне культуры спеву як у народнай манеры, так і ў акадэмічнай, назвапашванне рэпертуару, арганізацыя канцэртаў — усе гэта клопаты мастацкага кіраўніка.

Калектыв пастаянна выяжджае з шэфскімі канцэртамі, гастралюе па рэспубліцы і за яе межамі, робіць запісы на радыё і тэлебачанні. Усе канцэртныя праграмы дэталёва адточаны. М.Дрынеўскі звяртаецца да самых розных жанраў, стыляў, і ў кожным з іх праяўляецца яго высокае майстэрства. Гарантыя якасці, якасці высокай — вось характэрная рыса творчасці дырыжора, які бярэцца за чарговую працу. Таму вельмі падабаецца супрацоўнічаць з Міхаілам Паўлавічам кампазітарам — Л.Зах-



леўнаму, В.Кузняцэву, Э.Наско і інш., яны ўпэўнены, што пачуюць свае творы ў выдатным выкананні.

Кампазітар Вячаслаў Кузняцоў неаднойчы даручаў М.Дрынеўскаму прэм'ерны паказ сваіх новых харавых партытур, якія выконваюцца як у народнай, так у і акадэмічнай манеры. Вось што ён гаворыць пра гэта музычнае аб'яднанне і яго галоўнага дырыжора: «Калектыв валодае велізарным патэнцыялам, які ў межах канцэртнай праграмы не заўсёды аказваецца рэалізаваным. Народны хор наогул надзелены асаблівай энергіяй, якой няма ў акадэмічных хароў. Гэты ж калектыв, дзякуючы намаганням свайго кіраўніка, у найбольшай ступені адпавядае аўтэнтычнаму гучанню. Міхась Дрынеўскі — майстар вышэйшага ўзроўню, які ўсёй сваёй існасцю адчувае глыбіню народнай інтанацыі».

Міхась Дрынеўскі (злева) з Генадзем Цітовічам.

М Дрынеўскі — адзін з тых дырыжораў, хто пастаянна і са шчырай любоўю папулярызуе беларускую народную музыку і творы нацыянальных кампазітараў. Хочацца адзначыць яго паспяховы пошук многіх незаслужана забытых народных песень і іх апрацовак. Прачытаныя харавым калектывам, яныnanoў паўсталі перад слухачамі ва ўсёй сваёй прыгажосці. Гаворачы пра народную песню, Міхась Паўлавіч падкрэслівае адну з галоўных яе якасцей — здольнасць расказаць пра чалавека ўсё: і пра тое, як жылі яго продкі, як змагаліся, абараняючы радзіму, сеялі хлеб і кахалі. На думку дырыжора, цуд заключаецца ў тым, што не толькі эпоха, але кожны музыкант (у той ці іншай ступені) можа выказаць у ёй сябе.

Міхасём Паўлавічам зроблена шмат апрацовак народных песень («Як пайду я дарогаю», «Ночы мае, ночушкі», «Ой, у полі туманочкі», «Не сячы мяне, Ясю», «Ой, зіма» і інш.), якія з поспехам выконвае не толькі Народны хор імя Г.Цітовіча, але і іншыя прафесійныя і самадзейныя харавыя калектывы.

Яшчэ адзін з бакоў дзейнасці Міхася Паўлавіча, так патрэбны грамадству, — выхаванне маладых хормайстраў. Ужо шмат гадоў ён — паважаны, аўтарытэтны прафесар Акадэміі музыкі — вучыць мастацтва харавога дырыжыравання. Гэта надзвычай добразычлівы, вытрыманы і разумны педагог. Яго заняткі заўсёды цікавыя, таму што сам Міхась Паўлавіч захоплены працай са студэнтамі. На яго думку, педагогічная дзейнасць — гэта адзін з бакоў творчай працы. Урокі Міхася Паўлавіча ніколі не бываюць сумнымі, сухімі, афіцыйнымі. Ён заўсёды ўлюбены ў музыку і ўмее гэта пачуццё перадаць інша-

му, заразіць ім, натхніць. Працуючы ў класе са студэнтамі над харавой партытурай, Дрынеўскі выкарыстоўвае калейдаскоп вобразаў, асацыяцый, паралеляў, жывых прыкладаў і беспамылкова падзяджае сказанае за дырыжорскім пультам ці непасрэдна спевамі. Прафесар патрабуе ад вучняў дакладна прытрымлівацца аўтарскага тэксту, уважліва сачыць за знешняй формай дырыжыравання. Студэнтам важна не толькі бездакорна ведаць нотны тэкст самога твора, але і ўмець пранікнуць у дух эпохі, вывучыць гісторыю яго ўзнікнення. Педагог вучыць як мага менш размаўляць, стоячы за пультам, бо для гэтага ёсць жэст, міміка, позірк, якімі павінна быць сказана ўсё. Многае Міхась Паўлавіч адкрывае для студэнтаў nanoў, прымушае іначэй зірнуць на харавую партытуру, якая вывучаецца.

Больш за 30 гадоў Міхаіл Паўлавіч Дрынеўскі працуе ў Акадэміі музыкі і за гэты час выхаваў шмат музыкантаў. Адно з іх сталі педагогамі, іншыя прысвяцілі сябе выканальніцкай дзейнасці. Сярод іх А.Шут — мастацкі кіраўнік і галоўны дырыжор Камернага хору «Санорус», В.Шыкавец — хормайстар Народнага хору імя Г.Цітовіча, Л.Бурак — кіраўнік Камернага хору ў г. Пінску... Усіх іх аб'ядноўвае любоў да харавога мастацтва і творчае стаўленне да выканання музыкі.

Сапраўды, М.Дрынеўскі па праву прызнаны сёння адным з буйнейшых дырыжораў рэспублікі. Аднак шмат сіл, тэмпераменту і душы аддае ён грамадскай дзейнасці, якая звязана з развіццём музычнай культуры Беларусі, з'яўляецца старшыней праўлення беларускага Саюза музычных дзеячаў, старшыней і членам журы многіх святых песні, харавых конкурсаў і фестываляў як народнай, так і акадэмічнай музыкі.

Выканальніцкія дасягненні Міхаіла Паўлавіча Дрынеўскага за апошнія дзесяцігоддзі сведчаць пра найвышэйшы росквіт яго таленту. Менавіта пад кіраўніцтвам гэтага дырыжора калектыв Дзяржаўнага акадэмічнага народнага хору імя Г.Цітовіча дасягнуў мастацкіх вышняў выканальніцкага майстэрства і здольны вырашаць самыя складаныя творчыя задачы. Колькі цудоўных запісаў, колькі адроджаных з забыцця прыгожых беларускіх народных песень, колькі прэм'ер твораў нацыянальных кампазітараў на рахунку хору! І ў кожнай кампазіцыі, прадстаўленай слухачам, дырыжор імкнецца адшукаць нешта новае, па-свойму прачытаць нотны тэкст, па-новаму раскрыць, пачуць ужо знаёмае ці даць «пуцёўку ў жыццё» новай партытуры. Радасць працы, а не радасць поспеху — вось што лічыць галоўным у сваёй працы народны артыст Рэспублікі Беларусь, мастацкі кіраўнік народнага хору імя Г.Цітовіча, прафесар Міхась Паўлавіч Дрынеўскі.

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва рэдакцыі
і архіва М. ДРЫНЕЎСКАГА.



Дзяржаўны народны хор на гастроліх ва Узбекістане. Хлеб-соль — кіраўніку.

Месца сустрэч змяніць нельга

Таццяна МУШЫНСКАЯ

Марына Раманоўская — жанчына гераічная. Гэта ведаюць усе, хто мае хоць нейкае дачыненне да Віцебскага фестывалю. Кожны, хто прыязджае сюды ў якасці канкурсанта, прадстаўніка прэсы ці крытыка. Быць дырэктарам і нязменным кіраўніком элітарнага фестывалю танца мадэрн у наш смутны час, калі ў дзяржавы хранічна не хапае і, напэўна, яшчэ доўга не будзе хапаць грошай на культуру, — гэта амаль што подзвіг.

Зразумела, што кожны фестываль міжнароднага ўзроўню патрабуе неверагодных арганізацыйных намаганняў і фінансавых сродкаў. Мяркуюце самі. У Віцебск прыехала каля 400 выканаўцаў, працавала 60 журналістаў — прэса, радыё, тэлебачанне. Іх усіх трэба было пасяліць, накарміць, скласці графік рэпетыцый, прагонаў, абмеркаванняў, уласна выступленняў. Здаралася, што літаральна з самалёта танцоры трапілі на адкрыццё, праз гадзіну або дзве пасля прыезду адбывалася конкурснае выступленне. У кожнага калектыву быў свой куратар, які вырашаў усе значныя і нязначныя пытанні, а яны, тым не менш, уплываюць на самаадчуванне артыста на сцэне.

Усе грошы для правядзення апошняга фестывалю былі выдзелены Віцебскім аблвыканкамам. На шчасце, не падвёў ніхто са спонсараў — «Белвест», «Шварцкопф і Хенкель», ААТ «KIM» і інш. Думаецца, менавіта высокі ўзровень арганізацыі дазволіў усё на фестывалі падпарадкаваць яго валькасі Сучаснаму Танцу. Як мяркуюць знаўцы, якія маюць магчымасць параўноўваць, Віцебскі фестываль па сваёй прадстаўнічасці, па ўзроўню арганізацыі лічыцца адным з лепшым (калі не лепшым) форумам сучаснага танца ва Усходняй Еўропе. Яго невыпадкова называюць «лабараторыяй мадэрна». Напэўна, таму, што гледачу, крытыкам, членам журы даецца унікальная магчымасць усяго за некалькі дзён убачыць, якія працэсы адбываюцца ў галіне сучаснай харэаграфіі, якія тэндэнцыі пераважаюць, дзе страты, а дзе набыткі.

Пяць фестывальных дзён былі запоўнены для яго ўдзельнікаў да межаў. Конкурсныя прагляды, рэпетыцыі, майстар-класы, відэалекцыі. У праграму апошняга фестывалю ўвайшлі тры гасцявыя праграмы. Сярод іх асабліва вылучаўся вечар Пермскага дзяржаўнага тэатра «Балет Югена Панфілава». Архангельскага самародка, які пачаў займацца танцам у 23 гады, аднаго з самых яркіх прадстаўнікоў айчыннага мадэрна, Панфілава ў Віцебску гора і аддана любяць. Так і кажуць: «Наш Панфілаў». Яго калектыв «Балет тоўстых» паказаў на фестывалі аднаактовую пастаноўку «Бабы. Год 1945», адзначаную — і зусім заслужана — расійскай нацыянальнай тэатральнай прэміяй «Залатая маска».



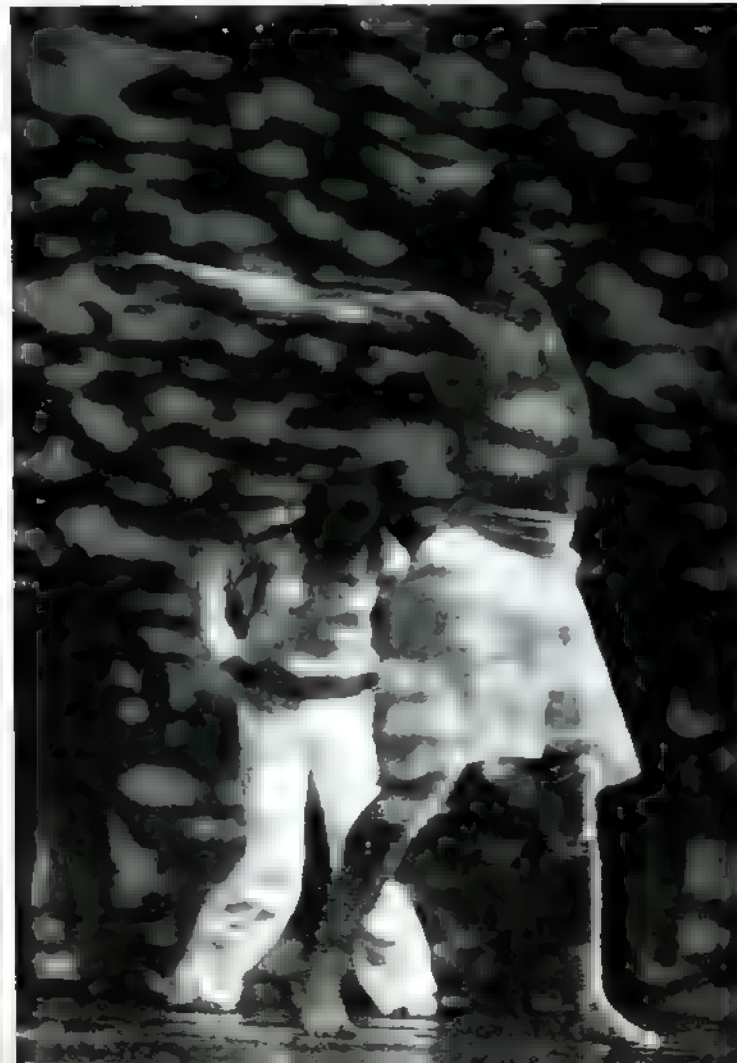
Спектакль выклікаў захапленне глядзельнай залы. Апладзіравалі доўга, шчодро, стоячы...

Цяпер пра конкурс. Яго журы ўзначальваў мастацкі кіраўнік Нацыянальнага тэатра балета Валанцін Елізар'еў. У журы ўваходзілі прадстаўнікі Расіі, Кітая, Францыі, ЗША, Беларусі. Конкурсныя прагляды адбываліся на дзвюх сцэнах — Культурна-дзелавога цэнтры ААТ «KIM» і Акадэмічнага тэатра імя Я.Коласа. (У мінулыя гады, калі сцэнічная пляцоўка была адна, удзельнікам фестывалю вельмі часта даводзілася рэпетыраваць ноччу. Такім шчыльным аказваўся графік рэпетыцый.) Першы тур заняў два дні, другі — адзін. Выступленні кожнага калектыву адбываліся па 12-бальнай сістэме. Экстрэмальныя адзнакі (12 або 2) журы адхідвала. Для таго, каб трапіць у другі тур, трэба было набраць 8 балаў.

На жаль, ніхто з беларускіх удзельнікаў фестывалю не пераадолеў мяжу першага тура. Ні ансамбль кафедры харэаграфіі Беларускага ўніверсітэта культуры (харэограф С.Гуткоўская), ні прадстаўнікі Беларускага харэаграфічнага каледжа (харэограф У.Іваноў), ні гродзенскія «ТАД» (Д.Куракулаў) і «Галерэя» (А.Цебянькоў), ні гомельская

Нагаткі
пра XIV
Міжнародны
фестываль
сучаснай
харэаграфіі
ў Віцебску
(International
Festival
of Modern
Choreography)

Амерыканская труппа
«Dancing People
Company».
Харэаграфічны
нумар
«In The Crowd».



«Квадра» (І.Асламава), ні віцебскія «Паралелі» (А.Махава). Нехта ўбачыў у гэтым «неаб'ектыўнасць» журы, якое, маўляў, увесь час глядзіць у бок Захаду. Нехта — недахоп вопыту ў канкурсантаў. Або неадпаведнасць абраных выразных сродкаў агульнаму напрамку фестывалю. Нехта — неадпаведнасць славянскай ментальнасці танцу мадэрн. Да таго ж, як вядома, бомба не трапляе двойчы ў адное і тое ж месца. У 2000 годзе, калі ў Віцебску адбыўся Нацыянальны конкурс, творчыя здабыткі многіх беларускіх удзельнікаў фестывалю былі заўважаны і ацэнены.

Увогуле ўзаемаадносіны IFMC і беларускіх харэографіў — гэта тэма асобнай размовы. Паказальны ў гэтым сэнсе творчы лёс харэографа Радзі Паклітару. Памятаю, як у 1997 годзе, на дзесятым, юбілейным фестывалі, два ягоныя нумары нават не прайшлі ў другі тур. І крытыкі ў кулуарах дружна сунішалі пастаноўчыка. На перадапошнім фестывалі ў Віцебску, на Нацыянальным конкурсе, Радзі атрымаў як пастаноўчык першую прэмію. А пазней у Маскве, на Міжнародным конкурсе артыстаў балета, — 1-ую прэмію за лепшую харэаграфію. У цяперашні час Паклітару з'яўляецца галоўным харэографам Кішынёўскага тэатра оперы і балета.

Але вернемся ў Віцебск. Найбольш цікава беларуская харэаграфія аказалася пададзенай на канцэрце адкрыцця, калі пасля тэатралізаванага прадстаўлення ўдзельнікаў былі паказаны лепшыя нумары, адзначаныя на папярэднім конкурсе. У тым ліку і фрагмент з пастаноўкі С.Гуткоўскай (у выкананні ансамбля кафедры харэаграфіі ўніверсітэта культуры). Адным з самых яркіх уражанняў канцэрта адкрыцця сталася выступленне Ю.Дзятко і К.Кузняцова, салістаў Дзяржаўнага музычнага тэатра. Яны спецыяльна прыехалі з Мінска, каб выканаць знакаміты нумар «Прывід ружы». Той самы, які некалі танцавалі Т.Карсавіна і В.Ніжынскі. Толькі не ў харэаграфіі М.Фокіна, а ў харэаграфіі Р.Паклітару. Новы «Прывід» аказаўся бліскучай і дасціпнай пародыяй, пераасэнсаваннем знакамітай харэаграфіі, — так трапіна высмейваліся тут балетныя штампы і ў зніжаным, камедыйным плане падаваліся найбольш вядомыя мізансцэны з вядомых класічных балетаў.

Ну, а што ж госці? «Цяпер вялікі попыт на лютэркі», — трапіна заўважыла калега падчас прагляду фестывальнай праграмы. Сапраўды, лютэркі былі запатрабаваны — у кожным трэцім ці чацвёртым нумары. Гэтакасама, як жалюзі і кіназакран ў аднаактовым балете аўстрыйскага харэографа Хелены Вайнцэрль «...And The Damage Done». І публіку, і журы прывабілі ў гэтым творы не толькі ідэя, сінтэз уласна харэаграфіі і кінамастацтва, але і дастаткова ёмісты сэнс. Чалавек і ягоны цень, першае і другое «я», арыгінал і ягоны двойнік, якія маюць складаныя і часам пакутлівыя ўзаемаадносіны. Той жа сінтэз танца і кінамастацтва, думецца, вызначыў поспех эстонскага аднаактовага балета «На мяжы пяску і вады» (харэографы Рэне Нымік і Ціна Олеск). Яго можна было назваць інакш: «Двое, вада і пясак».

Пасля другога тура лідэры размеркаваліся наступным чынам. Дзвюма спецыяльнымі прэміямі (па 500 \$) былі адзначаны Рускі камерны балет «Масква» — за сумесны руска-нідэрландскі праект «Узлом» (харэограф Пол Нортан) і Люблінскі тэатр танца (Польшча) за мініяцюру «Optical Tract» (харэограф Ханна Стжэмецка). Дзве першыя і дзве другія прэміі (па 1,5 тыс. \$) атрымалі чатыры калектывы за чатыры аднаактовыя балеты. Гэта ўжо згаданыя эстонцы (калектыв «Fine 5 Dance Theatre», аўстрыйскі калектыв «Larogue Dance Company», а таксама Чэлябінскі тэатр сучаснага танца («www.лица.ru»; харэограф Вольга Пона) і літоўская «Aura Dance Theatre» («Extremum mobile», харэограф Вірутэ Летукайтэ).

Гран-пры конкурсу (і 3 тыс. \$) атрымала харэаграфічная мініяцюра «Са сваім сном на бераг» кітайскага харэографа Джанджы Ганга. Яна прываблівала сваёй медытатывнасцю, засяроджанасцю на сферы духу, узнаўленнем найтанчэйшых адценняў пачуцця. Уроўню харэаграфіі адпавядаў і выканаўца — Чу Хай. Ён прафесійны танцоўшчык, скончыў ваеннае вучылішча харэаграфіі (аказваецца, у Кітаі ёсць і такое). Шэсць гадоў танцуе ў якасці саліста ў Ансамблі песні і танца Кітая. Атрымаў тры першыя прэміі на ўсёкітайскіх конкурсах. Удзельнічаў у апошнім Міжнародным конкурсе артыстаў балета ў Парыжы, выйшаў у фінал, але да перамогі крыху не хапіла.

Зразумела, што кожны фестываль — гэта мноства ўражанняў, мноства цікавай інфармацыі. У фаве палаца — фотавыстаўка Уладзіміра Лупоўскага «Проста так», прысвечаная памяці ўдзельніка віцебскіх фестываляў Рамана Кіслухіна, танцора і харэографа, які заўчасна (у 24 гады) памёр. У прэс-цэнтры па руках ходзіць мноства друкаванай прадукцыі, прысвечанай менавіта танцу. І часопіс «Світ мистецтва», яго галоўны рэдактар кіяўлянка Ларыса Венядзіктава, харэограф і журналістка, член секцыі крытыкі фестывалю. І газета «Танцевальный клондайк», якая выходзіць у Маскве тыражом 10 (!) тыс. экз., — у ёй уласна журналісцкія матэрыялы, інфармацыя пра конкурсы і фестывалі, рэклама і прайс-лісты кніг пра танец. І буклеты Пецярбургскага фестывалю танца «Экзерсіс» і 5-га Міжнароднага фестывалю тэатраў танца ў Любліне, мастацкім дырэктарам якога з'яўляецца добра знаёмая віцяблянка Ханна Стжэмецка. (Люблінскі фестываль адбыўся незадоўга да Віцебскага, у лістападзе 2001 года.)

Зразумела, што кожны фестываль — гэта яшчэ і мноства знаёмстваў. Вось некалькі фрагментаў віцебскай фестывальнай мазаікі.

Аўдроніс Імбрасас, дырэктар Літоўскага цэнтра інфармацыі танца (Вільнюс), член секцыі крытыкі:

— У свой час я набыў класічную балетную адукацыю. Скончыў харэаграфічнае вучылішча, танцаваў на балетнай сцэне. Пераважна ў кардэбалеце, часцей характарныя партыі, чым класічныя. Цікава, што свае ролі памятаю дагэтуль... У 24 гады паступіў у ГІТІС. Спачатку пісаў пра спектаклі сам, а цяпер арганізуюю фестывалі, каб пра танец маглі пісаць іншыя.

Санкт-Пецярбургская трупа «Канон-Данс», «Прыходзіць і сыходзіць».

Аўстрыйскі калектыв «Larogue Dance Company». Харэаграфічная мініяцюра «...And The Damage Done».

Кітайскі танцоўшчык Чу Хай у харэаграфічнай мініяцюры «Са сваім сном на бераг».

Каўнаскі калектыв «Aura Dance Theatre». «Extremum mobile».

Цэнтры інфармацыі пра танец або падобныя да іх арганізацыі існуюць у Эстоніі, Фінляндыі. Наш цэнтр быў створаны не толькі для інфармацыі пра танец і для абмену гэтай інфармацыяй. У 1996 годзе мы пачалі прадэсціраваць літоўскіх харэографіў, шукалі для гэтага грошы. У 1997-ым у Літве пачаў сваё існаванне Міжнародны фестываль «Новы балтыйскі танец». Мы — адзіны яго арганізатар.

Цяпер працуем удваіх, утваяіх. А два першыя фестывалі я рабіў адзін. У сучасным танцы ёсць розныя напрамкі — ад фальклору, у тым выпадку калі ён вельмі радыкальна змяняе аўтэнтчны матэрыял, да неакласікі. Шкала сучаснага танца вельмі вялікая.

Звычайна ў «Новым балтыйскім танцы» ўдзельнічаюць усе балтыйскія краіны, а таксама Польшча, іншым разам і Беларусь. У мінулым годзе, акрамя таго, былі прадстаўлены Іспанія, Францыя, Ізраіль. Фестываль адбываецца штогод, у красавіку.

Зразумела, як арганізатару мне вельмі цікава трапляць на розныя фестывалі. Калі ёсць магчымасць, еду. Звычайна адзін раз на месяц я не дома. У Віцебску прайшло чатырнаццаць фестывалаў Бачыў дванаццаць з іх. Адсутнічаў на адным з першых, а пазней, падчас правядзення аднаго з фестывалаў, быў на стажыроўцы ў Еўропе. Вядома, адна з мэт — адбор: каго, якія калектывы запрашаць на свае фестывалі. Але цікавіць і набор ідэй, перавага тых ці іншых тэндэнцый. Зразумела, што «Кінетычны тэатр» ці Чэлябінскі тэатр Вольгі Поны, калектывы, якія бачыш сем-восем разоў і

ўжо добра ведаеш, можна і не глядзець. Увогуле для фестывалю галоўнае — ідэя. А ўжо потым, пад ідэю, мы шукаем сродкі.

Акрамя таго, займаемся многім: арганізацыйныя гастролі харэаграфічных труп у Літве (напрыклад, не так даўно ў Вільнюсе прайшлі гастролі знакамітага калектыву — «Танцавальнага тэатра» Піны Бауш), дапамагам нашым артыстам, каб яны маглі выехаць на гастролі. Напрыклад, шмат клопатаў было з прадстаўленнем Літвы на танцавальным кірмашы ў Германіі. Летась мы атрымалі грант з Будапешта, ад Фонду Сораса і такім чынам арганізавалі кабінет інфармацыі пра танец. Цяпер у нас ёсць сваё памяшканне, офіс. Ведаецца, як рабіліся напярэднія фестывалі? Партфель і мабільнік у руцэ. А фестываль, між тым, ішоў тыдзень, на трох сцэнах. І ў ім удзельнічалі 25 труп з 12–13 краін свету, уключаючы, напрыклад, знакаміты балет Кульберг...

Сяо Сухуа, член журы конкурсу, прафесар Пекінскага харэаграфічнага інстытута, член журы міжнародных конкурсаў артыстаў балета ў Пекіне, Варне, Маскве:

— Кітайскія артысты сапраўды атрымліваюць шмат узнагарод, у тым ліку і залатыя медалі, на міжнародных балетных конкурсах у Маскве, Вене, Хельсінкі, Шанхаі. Прычына, думаецца, у тым, што мы сур'ёзна працуем, ніхто не халтурчыць. Перад міжнароднымі конкурсамі артысты праходзяць вельмі сур'ёзны адбор. Вядома, вялікі дзякуй Расіі, якая ў свой час дапамагала, ды і цяпер дапамагае нам засвоіць рускую школу танца.

Іна Камінская, кіраўнік тэатра танца «Кантрасты» (Петрапаўлаўск-Камчацкі):

— Наш тэатр танца існуе ў горадзе чвэрць стагоддзя. Дзесяць гадоў я з'яўляюся кіраўніком калектыву. Асноўных салістаў у тэатры — пяць чалавек. Пры тэатры існуе студыя, куды мы прымаем дзяцей з пяці гадоў. Наўнасьць студыі — з'ява ў нечым вымушаная. Бо ў горадзе няма харэаграфічнага адукацыйнага, рыхтаваць прафесійныя кадры танцораў няма каму. Таму рыхтуем самі. У сучаснага танца — шмат кірункаў. І джаз, і мадэрн, і дыска. З гэтых, зусім розных сродкаў я як харэограф імкнуся выбіраць тое, што найбольш цікава працуе на задуму.

У Віцебск наш калектыв прыежджае ўжо не першы раз. Вядома, дабірацца нам не проста — праз усю Усходнюю і Заходнюю Сібір, еўрапейскую частку Расіі, да Масквы. А потым — ужо да Віцебска. Лічыце, што праз паўсвету ляцім. Кожны раз шукаем спонсараў, якія дапамаглі б аплаціць дарогу. Але кожны раз вельмі цікава, што ўбачым на фестывалі, чым жывуць іншыя калектывы, якія ў іх творчыя здабыткі. Вядома, спадзяемся, што некалі і мы будзем лаўрэатамі...

Аляксандр Гіршов, старшыня аргкамітэта Міжнароднага фестывалю «Мастацтва руху і танца на Волзе» (Яраслаўль):

— Наш фестываль існуе з 1993 года. Прайшлі чатыры форумі. Пяты адбудзецца ў 2002 годзе. Гэта вынік расійска-амерыканскага супрацоўніцтва. Таму ў фестывалю ёсць два старшыні аргкамітэта — адзін з Амерыкі (Ліса Фэст), адзін — з Расіі.

У Яраслаўлі праходзіць не конкурс, а менавіта фестываль шырокага, скажам так, профілю, які ўключае ў сабе і танец, і перформанс, і імпрывізацыю на сцэне. Каб вы мелі ўяўленне пра волжскі фестываль, назаву некалькі лічбаў. Звычайна ён доўжыцца 8–10 дзён. У дзень — па два канцэрты. Каля 300 удзельнікаў, з іх 60 — замежныя.

Да 2000 года фестываль рабіўся на амерыканскія грошы, а з 2000 пачалі атрымліваць свае. Дастаткова сказаць, што бюджэт фестывалю каля 100.000 \$. Мэты фестывалю руху і танца на Волзе — стасункі, кантакты, майстар-класы, магчымасць танцаваць разам. Танцавальная палітра фестывалю шырокая — ад класікі і негрыянскага мадэрна да эксперыментальных работ.

Я прысутнічаў на мінулым, трынаццатым фестывалі ў Віцебску. У 2000 годзе Марына Раманоўская, дырэктар Віцебскага фестывалю, была ў Яраслаўлі, на нашым свяце. Дарэчы, амерыканскую трупу, якая выступала ў Віцебску, яна ўбачыла там.

Юген Панфілаў, мастацкі кіраўнік Пермскага дзяржаўнага тэатра «Балет Югена Панфілава», член журы конкурсу:

— Чым мяне здзівіў фестываль? Я меў шчасце некаму пазаздросціць. Сённяшняя карціна танца сведчыць пра тое, як многа існуе таленавітых людзей. Мы ўжо восем гадоў выступаем у Віцебску. Мне вельмі прыемна, што ў гэтым горадзе так ставяцца да нашага тэатра.

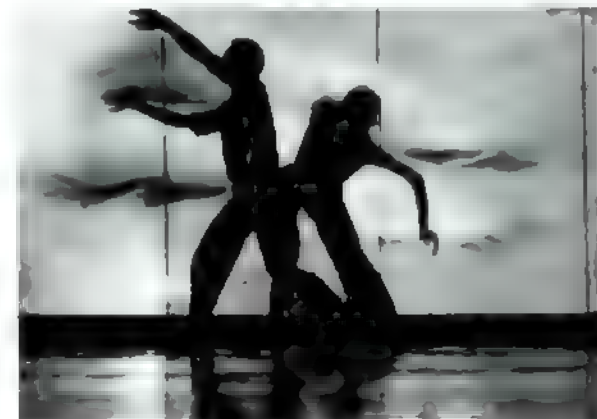
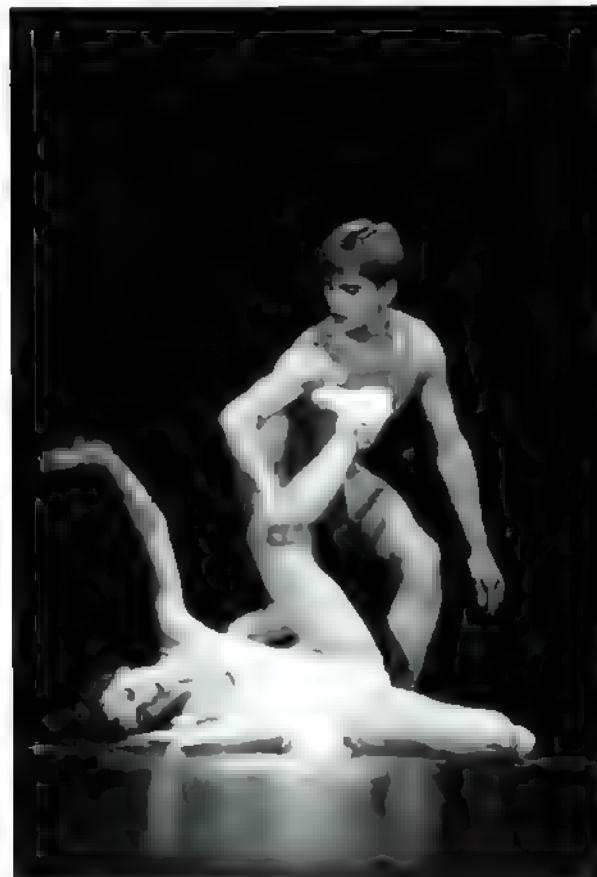
Рабер Сефрыд, харэограф, заснавальнік балетнай трупы «Эміль Дзюба», член журы (Францыя):

— Сучасны танец павінен быць заснаваны на пачуццях. Можна вырабляць сваю, асаблівую тэхніку, але я прыхільнік таго, каб жэст быў апраўданы знутры. Трупа, якую ўзначальваю, існуе ў Грэноблі больш за дзесяць гадоў. Вядома, мы адчуваем уплыў і амерыканскага абстрактнага стылю, і нямецкага экспрэсіўнага танца. Як выканаўца сучаснага танца я ўпершыню выйшаў на сцэну ў 27 гадоў. Пастаўленыя мной работы маюць розную працягласць у часе — гадзіна, трыццаць хвілін. Іншым разам побач з танцорамі заняты музыканты. Цяпер я працую над праектам «Антрапалогія танца» — гэта навуковая, акадэмічная работа.

...Калі мы ад'язджалі з Віцебска, па ўсім горадзе былі расклеены афішы, якія паведамлялі, што пачынаецца двухтыднёвы музычны фестываль, прыс-

Эстонія. «Fine 5 Dance Theatre». «На мяжы пяску і вады».

Аднаактовы балет «Бабы. Год 1945» у выкананні «Балета тоўстых» (харэаграфія Я.Панфілава).



вечаны І.Салярцінскаму. Міжволі падумалася, што дух Віцебска пачатку XX стагоддзя, дух Шалага і Малевіча сапраўды непераможны. Віцебскі мастацкі рэнесанс працягваецца!

На прэс-канферэнцыі ў М.Раманоўскай спыталі: «Ці не хацелася б вам кінуць такія цяжкія і працаёмныя заняткі? І не займацца больш фестывалем?..» — «У дзень адкрыцця — хацелася, а цяпер — не». У наступным годзе на фестывалі нас чакае нацыянальны конкурс, а назвы калектываў, якія ўвойдуць у гасцявую праграму, можна назваць ужо цяпер.

Фота І. Гусакова.

Міжнароднае журы конкурсу. Прэс-канферэнцыя.



Заўвагі на краях аркуша фотапаперы

Дзмітрый КАРОЛЬ



Ігар Саўчанка. Спакусы Сяргеява.

Рэтраспектыўная фотавыстава.
Музей сучаснага мастацтва. Мінск.
Студзень — люты 2002 г.

Уладзімір Парфлянок. Нялэўныя звесткі з месца падзеяў. Фатаграфічная выстава. «М-галерэя»
Інстытута ім. Гёте. Мінск. Студзень 2002 г.

Фотапробы. Выстава маладых беларускіх
фатографістаў (А.Васкрасенскі, Е.Герасянікова,
А.Гаруновіч, Е.Гуртава, А.Яўмененка,
Н.Яўмененка, А.Клюйко, А.Калеснік, П.Касцюковіч, Д.Юркевіч).

Галерэя візуальных мастацтваў «NOVA»
Цэнтральнай бібліятэкі ім. Янкі Купалы.
Мінск. Снежань 2001 — студзень 2002.

У той час як тэлебачанне выбудоўвае свой праект рэчаіснасці, прапануючы нам рэканструкцыю яе вобраза як цэльнага ў форме серыяльнасці — серыяльных навінаў, мастацкіх фільмаў-серыялаў, бясконцых TV-show у рэальным часе, гістарычных журналістскіх расследаванняў, няспыннага руху тавараў як рэкламных вобразаў, фатаграфія робіцца хутчэй візуальным аповедам пра страту і немажлівасць цэльнасці, пра

непаўнату любога апаведу, пра ўнутраную абмежаванасць спробаў цалкам перавесці рэальнасць у план адлюстравання. Інакш кажучы, фатаграфія цяпер яўна супрацьстаіць тэлевізійнай экспансіі як апошні рубаж, дзе дыскрэтнасць візуальнага часу набывае форму неперыходнасці ў аповед, наратыў, завершаную фразу... Фатаграфія стварае міф неперыходнасці імгнення як асаблівую праблему «бачыць ня звязана», дыскрэтна, бачыць рэч або падзею «ў фокусе». Галоўным чынам, гэта азначае «выняць» рэч з памяці таго асараддзя, у якое яна была змешчана, і тым самым выявіць яе метафізічную сувязь з гэтым асараддзем. Калі Ролан Барт (Roland Barthes) у сваёй знакамітай «Camera lucida» піша пра сувязь фатаграфіі і смерці, то ён мае на ўвазе менавіта гэты факт: смерць — гэта выманне рэчы або чалавека з сваёй уласнай памяці. Любая культура ставіцца да такога кшталту сімвалічнай практыкі адначасова і насцярожана, і з непрыкаванай цікаўнасцю. Беларуская візуальная культура — не выключэнне. Яе афіцыйная інкарнацыя выкарыстоўвае для інтэрпрэтацыі фатаграфічных практык традыцыйную мову, якая патрабуе наяўнасці «высокамастацкай ідэі» (як рэгулятыву формы і зместу) і адэкватнасці сучаснаму (з гледзішча афіцыйнага канона) мастацкаму працэсу. Відавочная задача гэтай афіцыйнай мовы — нейтралізаваць фатаграфічны праксіс, вярнуць падзею ў кантэкст, прывязваць яе да аўтара, рэгламентаваць адказнасць за «ўбачанае».

Зважаючы на той факт, што беларуская фатаграфія не атрымлівае афіцыйнага статусу ўнутры інстытуцыялізаванай мастацкай культуры Беларусі і кампрамісна легітымлізуе сябе з дапамогай эпітэтаў «мастацкая», «дакументальная», «рэкламная», «студыйная» і г. д., яна займае сваю пазіцыю ў нейкім дзіўным прамежку, зазоры паміж мастацтвам і «немастацтвам», як разумее гэта афіцыйная культурная ментальнасць. Самі беларускія фатографы, здаецца, не вельмі абцяжараны такім «падвешаным» станам і прымаюць яго як культурна-бессвядомае дэ-факта. Для многіх беларускіх фатографістаў дастаткова прафесійны ўзровень, якога яны дасягнулі за многія гады працы ў інстытуцыянальным андэрграўндзе, даволі гарманічна спалучаецца з заняткам фатаграфіяй як клубным або прыватным хобі. Тыя ж фатографы, што паспрабавалі выйсці за межы гэткага «культурнага лёсу», здолелі зрабіць гэта пераважна за кошт стаўлення з сусветным фатаграфічным працэсам. Экспартуючы свае фатаграфічныя праекты на Захад, яны набылі там неабходную для любога мастака энергію культурнай легітымнасці і каштоўнасці, сваё месца ў руху сімвалічных патокаў. Аднак гэты вопыт аказаўся шмат у чым марным у мясцовай культур-

най сітуацыі. Старэйшае пакаленне фатографістаў або пагадзілася на маргінальны характар сваёй працы тут, або паспрабавала ссунуцца ў бок больш прыватных фармальна-сімвалічных магчымасцяў (у Беларусі або за яе межамі).

Прыкладам такой біяграфічнай, з аднаго боку, і аб'ектна-культурнай тэндэнцыі — з другога, зрабілася фінальная для фатаграфічнага перыяду творчай біяграфіі Ігара Саўчанкі выстава «Спакусы Сяргеява» ў Музеі сучаснага мастацтва ў Мінску. Як у свой час пісала Вольга Капёнікіна: «Творчасць Ігара Саўчанкі магчыма асэнсавать праз агульную тэндэнцыю мастацтва 1990-ых гг. — адмовы ад сімвалізацыі рэальнасці на карысць пераходу да гістарычнага дыскурса з характэрнымі для яго апавядальнасцю, паслядоўнасцю развіцця сюжэта і доказам сапраўднасці матэрыялу» («Художественный журнал». № 29. Масква). Выстава зрабілася не столькі доказам гэткага «дыягназу», колькі пераадоленнем яго праз сваю «звышвыкананасць». Калі Вольга Капёнікіна выкарыстоўвае для апісання «мастацкага метаду» Ігара Саўчанкі такія азначэнні, як «містыфікацыя», «сімуляцыя гістарыяграфіі», «мастацка-наратыўная структура гістарычнага дыскурса», каб выявіць умоўнасць як артэфакт, які сам па сабе вызначаецца як безумоўная каштоўнасць безадносна да ягонай аперацыянальнай ролі, то персанальная выстава зрабілася дэманстрацыяй аўтарскай волі Саўчанкі да пераадолення праўдападобнасці і ўмоўнасці ў мастацтве і выхаду да «праўды» рэчаў, да той рэчыва-тактыльнай праўды, якая ўжо не заблакаваная дыстанцыйнасцю фотавобраза, а атрымала свабоду выказаць сябе ў інтэр'еры, гуку, касцюмаваных персанажах, у такім медыяльным асараддзі, ад якога ўжо нашмат цяжэй дыстанцыявацца. Гэтую эвалюцыю можна разглядаць і як прыкметнае расчараванне аўтара ў перфарматыўных мажлівасцях фотавобраза і як адчувальную (канцэптальную) паразу Ігара Саўчанкі ў ягоным імкненні надаць фатаграфіі значнасць гістарычнага «адкрыцця». Апошняе падаецца важным: творчы стыль Ігара Саўчанкі — гэта стыль «адкрыццяў» і канцэнтрацыі гэтых «адкрыццяў» у такой наратыўнай форме, якая надае адкрыццю эфект перавызначэння цяперашняга (паколькі Саўчанка выходзіць з таго, што гісторыя мае наратыўную форму). Адсюль ягоная ўвага да магчымасці матэрыялізацыі эфекту. Тут можна прыгадаць яго медыяльны праект «Nach Osten» у мінскай галерэі «NOVA» ў 2001 г., сцэнарная задума якога зводзілася да нагнятання медыяльнай сугестыі квазігістарычнага кантэксту на шкоду сумяшчальнасці дэталю экспазіцыі і рэгулявання ім. Як і на выставе «Спакусы Сяргеява», мы хутчэй зрабіліся ўдзельнікамі перформансу, які прапанаваў нам даверыцца аўтарскай свабодзе архаічнага пераходу ад фотарэальнасці да інтэр'ерна-тэатральных атрыбутаў «любімай эпохі» — 1930-ых — 1960-ых гадоў. Відавочна, разглядаць фатаграфію пад музыку эпохі з'яўлення гэтых выяў — не тое ж, што разглядаць іх у поўнай цішыні. Але дзе ж тут

канцэптальны жэст? Што ж робіць гэты фатаграфічны архіў канцэптальным?

Жан Бадрыльяр (Jean Baudrillard) лічыць, што «ідэя супраціўлення шуму, мове, размове мабілізуе фатаграфічнае маўчанне; супраціўленне руху, цячэнню, паскарэнню фарміруе ягоную нерухомаць; супраціўленне выбуху камунікацыі і інфармацыі пагражае ягонай таямнічасцю, а супраціўленне маральнай імператывнасці сэнсу выяўляе ў ім адсутнасць сігніфікацыі» (Ж.Бадрыльяр. Фатаграфія, або Письмо святла). Усю гэтую лінію фатаграфічнага супраціўлення праект Ігара Саўчанкі вызначае як знікшую і пераадаваную: там, дзе раней панавалі маўчанне, нерухомаць, таямнічасць і асігніфікацыянасць, цяпер гучаць савецкія і нямецкія маршы перамогі сэнсу над недамоўленасцю. Вольга Капёнікіна спрабавала апісаць пазіцыю Ігара Саўчанкі праз працэс «сімуляцыі нейкай метаролі, ідэнтычнай ролі сакрэтнага агента». Шпён зніклых міфаў і дыскур-

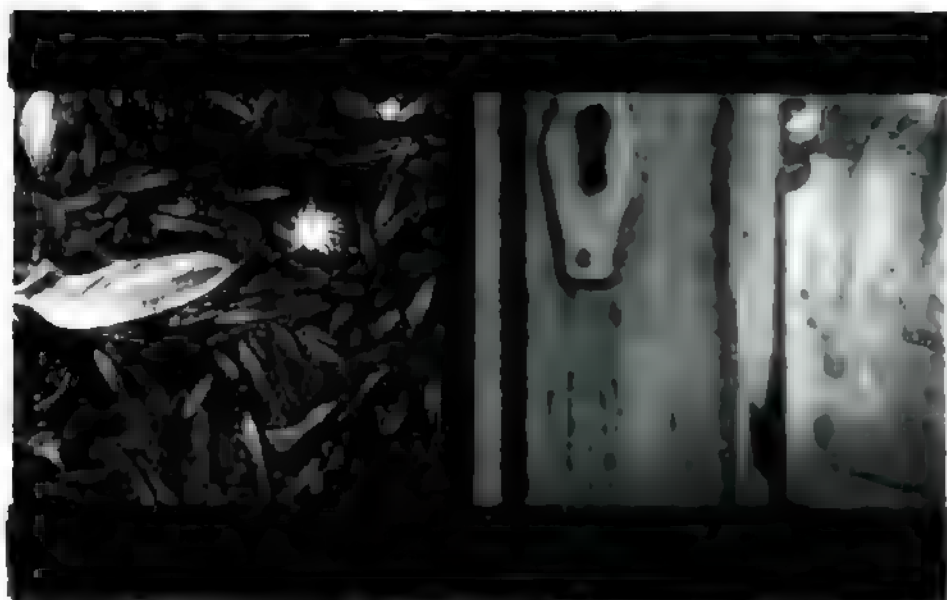
Ігар Саўчанка.
Шчасце. З праекта
«Спакусы Сяргеява».

Ігар Саўчанка.
Кур'ер. З праекта
«Спакусы Сяргеява».



КУР'ЕР

Ігар Саўчанка.
Тая, што глядзіць
удалеч. З праекта
«Спакусы Сяргеява».



саў, дэканспіруючы таямніцы іх падабенстваў, Ігар Саўчанка гэткім жа рукам аддае фатаграфічныя выявы ва ўладу доказнасці сваіх наратываў. Фатаграфія — гэта ж яшчэ і выкрыццё. У гэтым кантэксце перадача Ігарам Саўчанкам у дар Музею сучаснага мастацтва значнай часткі свайго фотаархіва выглядае скрытым прызнаннем таго, што канцэптуальнасць праекта знікне або трансфармуецца, а музефікаваная і вызваленая ад формы праекта фатаграфія будзе працягваць аказваць супраціўленне ўсялякай спробе ўбудаваць яе існаванне ў мову мастака, якія б адкрыцці гэтая мова ні абяцала.

Разам з тым такі погляд на выставу быў бы, верагодна, яе спрашчэннем, калі б не той факт, што выстава адначасова сталася і прэзентацыяй пісьменніцкага праекта Ігара Саўчанкі. «Чытанне» кнігі-аб'екта «Спакусы Сяргеева» Ігара Саўчанкі робіцца працэсам няспыннага адкрыцця: «распакоўванне» кнігі, выманне з яе канвертаў, фатаграфій і тэкстаў пераўтварае чытанне-разгляданне кнігі ў паглыбленне ўнутр яе. Робіцца больш відавочным тое, што і хочацца назваць канцэптуальнасцю аўтара: надаць імгненнасці адкрыцця працягласць, працэсуальнасць: перайсці ад разрыву да бесперапыннасці, ад фатаграфіі да літаратуры, ад успамінаў да памяці, ад кропкі да лініі, ад фігуры да кампазіцыі, ад умоўнасці да безумоўнасці, ад ідэі да матэрыі. І прадэманстраваць гэты пераход як мастацкі твор. Аднак у многіх гледачоў такая прапанова выклікала пэўную збянтэжанасць, бо вопыт такога пераходу ўжо аксіяматычна пакладзены ў аснову ўспрымання класічнага гледача: робіцца зразумелым тое, што складаецца ў апавяданне, аповед. У гэтым сэнсе фатаграфія заўсёды рызыкуе, калі ідзе на збліжэнне з літаратурай. Атрымліваючы ад апошняй наратывную падтрымку, яна абменьвае яе на страту часткі візуальных значэнняў: навошта бачыць, калі пра гэта ты ўжо ведаеш?

На падобную рызыку ідзе і **Уладзімір Парфянок**, чыя персанальная фотавыстава адбылася ў «М-галерэі» Інстытута імя Гёте ў Мінску і якая мела паўдэтэктывную назву: «Няпэўныя звесткі з месца падзеяў». Эмацыйнае «ядро» праекта недвухсэнсоўна сфармулявана самім аўтарам: «Мы напоўнены люзіямі, што фотакамера дапамагае нам спасцігаць невядомы свет. Гэта часткова і так, але ў большасці выпадкаў фотакамера дазваляе нам толькі зафіксаваць нашу няпэўнасць ў тым, што ўбачанае нашым вокам можа быць усвядомлена нашым розумам». Разгубленасць і няпэўненасць не з'яўляюцца тут, безумоўна, апісаннем «няцвёрдай рукі» фатографа, а хутчэй указаннем на тую мяжу, да якой рана ці позна падыходзіць любы прафесійны фатограф. Для тых, хто знаёмы з творчасцю Уладзіміра Парфянка, не з'яўляецца нечаканасцю імкненне гэтага фатографа стварыць напружанае візуальнае асяроддзе сузірання, каб паглыбіць у яго самую звычайную рэч. Рэчы, што патрапілі ў такое поле зроку, набываюць разпавядацкую стылістычную жывапіснасць: фатограф любіць размясціць рэч на ўскрайку поля зроку, дзе

яна яшчэ балансуе паміж сваёй бачнай формай і бяспарнальнай матэрыяльнасцю. Калі раней метафарычны «край» ствараўся дзякуючы аптычнай расфаксуіроўцы і тапаванню аб'екта, то ў сваім «фотанататніку» Уладзімір Парфянок замяніў семіятычны рэжым «абрыву зроку» на метанімію міжкадравага інтэрвалу. Сам аўтар адзначае гэтыя разрывы як «своеасаблівыя «чорныя дзіркі», сведчанні кантакту з рэальнасцю, які так і не адбыўся». Дыскрэтнасць фотакадра выцягвае ягоныя «краі» як нейкую памежнасць, якая мае самастойнае значэнне мантажнага пропуску, тэмпаральнай склейкі, якая необходимая для таго, каб змагла ўзнавіцца рэальнасць. Тое, што першапачаткова выглядае як вынік памылкі недакладна надрукаванай фатаграфіі, набывае кантоўнасць мастацкага прыёму. У такім прыёме-памылцы бачыцца стылістычны недавер Уладзіміра Парфянка да закончанасці вобраза асабліва ў той момант, калі вобраз рэалістычна набліжаны да свайго арыгінала. Здаецца, што як толькі гэта адбываецца, фатограф знаходзіць спосаб перамясціць аб'ектыў на бяспечную для яго дыстанцыю. У гэтым выпадку выкарыстанне міжкадравага інтэрвалу пры фарміраванні адзінага поля выявы адсылае да неабходнасці авалодання бінакулярным зрокам, гэта значыць такім вопытам зроку, які блізка шызафрэнічнаму, фасетачнаму зроку без цэнтры, вопыту адначасовага разварочвання ў полі зроку некалькіх падзеяў. Візуальна-зрочная прастата гэтых падзей толькі падкрэслівае значэнне прыёму, вызваляючы свядомасць ад неабходнасці інтэрпрэтацыі вобраза. «Шум» рукапіснай нямецкай мовы па краях выяў адыгрывае тут некалькі іншую ролю, чым подпісы-ідэаграмы візуальных падзей у Ігара Саўчанкі. Гэтыя надпісы хутчэй нагадваюць пра такі фармат існавання чужой мовы, як размоўнік (у даным выпадку — нямецкі), гэта значыць адсылаюць да своеасаблівасці праекта моўных сітуацый. Любы нататнік вандроўніка — гэта апавяданне пра супрацьстаянне і пакоранасць сітуацыям-архетыпам. Няцяжка заўважыць, што канцэптуальны рух Уладзіміра Парфянка ў нечым супрацьлеглы таму руху, які робіць Ігар Саўчанка: першы спрабуе перашкодзіць нам паставіцца да фатаграфічнага матэрыялу як да дакумента, пастаянна нагадваючы, што паміж рэальнай падзеяй і яе фатаграфічным вобразам размяшчаецца нешта, што не дазваляе ім супасці. Уласна кажучы, можна нават сцвярджаць, што фатограф Парфянок «перашкджае» нам бачыць: ён ці то засланяе аб'екты, ці то расфаксуіровае іх, ці то абрэзвае іх, ці то экспануе фотастужку як матэрыяльны артэфакт адбітка... Верагодна, менавіта такім чынам ён спрабуе перадаць нам сваю разгубленасць, выклікаць нашу няпэўнасць, прымусяць сумнявацца.

На фоне пераважна рэтраспектыўных фотавыставаў апошніх месяцаў больш яўным рабілася чаканне прыходу маладых фатографаў з новай візуальнай стылістыкай, з новымі прыёмамі самасцвярджэння сваёй фатаграфічнай мовы. Галерэя візуальных мастацтваў «NOVA» адкрыла свой шосты сезон

На стар. 32:

Уладзімір Парфянок. 3 серыі «Няпэўныя звесткі з месца падзеяў», 1998–2001. Таніраваная чорна-белая фатаграфія.

выставай работ маладых беларускіх фатографіаў «Фотапробы» (http://nova.iatp.unibel.by/expo_12.html), якія «выяўляюць рознае разуменне маладымі беларускімі фатографамі выразных сродкаў сучаснай фатаграфіі, якія, тым не менш, не выходзяць за межы мінскай фатаграфічнай традыцыі», як адзначана ў прэс-рэлізе выставы. Выстава пакінула прыёмнае ўражанне прыкладна аднолькавым і даволі высокім узроўнем работ, аднак больш цікава было б выявіць індывідуальныя стылістычныя адрозненні фатографіаў, якія, трактуючы сябе адзінай групай абсалвентаў вучэбнай студыі пры фотаклубе «Мінск», ужо паспелі набыць свае адметнасці.

Клубная фатаграфія — гэта асаблівы жанр у гісторыі беларускай фатаграфіі. Можна нават сцвярджаць, што клуб уяўляў сабою выпэйшую культурную інстытуцыянальную форму для беларускай фатаграфіі, якую сілкавалі шматлікія гурткі фотаматараў. Клуб мог дазволіць сабе стварыць выяўленчы фатаграфічны канон, які шмат у чым вызначыў распазнавальнасць метастылю фатографіаў, што ўваходзілі ў фотаклубнае згуртаванне. Праўда,

беларускі «фатаграфічны канон» яшчэ трэба будзе старанна даследаваць як у гістарычнай, так і ў мастацказнаўчай і культуралагічнай форме. Асаблівае значэнне для беларускага фотамастацтва ён набывае яшчэ і таму, што ў краіне няма вучэбнай установы, якая б рыхтавала прафесіяналаў мастацкай фатаграфіі. Клуб зрабіўся адзіным месцам фарміравання адзінага падыходу фатаграфічнай супольнасці да сваёй практыкі. Вядома, што функцыянаванне ка-

нона заўсёды патрабуе пэўнай апазіцыйнасці тым тэхнічным і вобразным рэгулятывам, якія сцвярджаюць гэты канон. Нейкая частка мінскіх фатографіаў рэалізавала сябе менавіта праз гэты рух адыходу або нават супраціўлення клубнаму выяўленчаму канону. Тым больш цікава было пазнаёміцца з тымі тыпамі візуальнай фотамовы, якія дэманстравалі на сваёй першай выставе маладыя фатографы.

Фразу, што работы з гэтай выставы «не выходзяць за межы мінскай фатаграфічнай традыцыі», можна прачытаць з рознай інтанацыяй. Яна можа быць псімістычнай: сапраўды, многія работы ўспрымаюцца як цытаты з работ старэйшага пакалення фатографіаў. (Напрыклад, работа Наталлі Яўмененкі здаецца фігуральнай цытатай з такой жа кампазіцыі Зои Мігуновай з пяску, жалезнай трубы і аголенага мужчынскага цела, гэта значыць ландшафтна-інтэр'ернай цытатай, якая, у сваю чаргу, таксама была пэўнай цытатай.) Сама па сабе цытата можа зрабіцца прыёмам, калі аўтар ўвядзіць у сваю работу «двукоссі» як знак свядомага выкарыстання рэжыму цытавання. Звяртанне да жанру чорна-белага акта з кам-

пазіцыяй з пяску, неба і аголенага цела павінна спалучацца з асэнсаваннем таго, што, напрыклад, існуюць творы класіка фатаграфіі Эдварда Вэстана (Edward Weston). Што такое неўсвядомленае цытаванне ў фатаграфіі? Гэта зноў перамога вобразнай схематычнасці і ўмоўнасці над візуальнай падзеяй. Амаль што да кожнай фатаграфіі на гэтай выставе можна было падабраць гістарычны фотапрататып, аднак гэтую сітуацыю можна было б ацаніць як практычна агульную для ўсёй маладой беларускай фатаграфіі — яе спецыфічны а-гістарызм, юнацкае абаяанне *creatio ex nihilo* (стварэнне з нічога — лац. — Рэд.), якое хутка праходзіць і, зацвярдзеўшы, робіцца падсвядомым самапаўтарэннем таго канона, які юнацтва разлічвала пераадолець.

З іншага боку, ужо сама разнастайнасць індывідуальных стыляў і прафесійная акуратнасць, з якой былі выкананы работы з выставы «Фотапробы», надаюць аптымізму. Можа быць, жаданне маладых аўтараў працягваць працаваць у фатаграфіі і павінна злучацца з культурам рознасці, які дазволіць вызваліцца ад той напружанасці і сур'ёзнасці, што выпраменьвае экспазіцыя, і перайсці ад наследавання традыцыйных нормаў да эксплікацыі асабавыя ў той фоме, калі асабавое знаходзіць сваё месца ва ўласным стылі? Наяўнасць фатаграфічнай традыцыі можна разглядаць і ў пазітыўным сэнсе, паколькі яна выступае той сілай, якая можа расчысціць месца ў беларускай культуры для фатаграфічнага дзеяння.

Папярэдняя выстава ў галерэі «NOVA» «Відушчае вока»*, рэакцыя на работы заходніх фатографіаў і размовы падчас абмеркавання выставы паказалі, што існаванне традыцыі заключаецца не ў агульназначным канцэпце, а ў нюансах і дэталіях, у настроі фатографа, у рухомасці ягонага ўнутранага зроку і здольнасці да нечаканых спыненняў там, дзе «мінскі фатограф» спяшаецца да больш важнай для яго мэты. Мінская клубная традыцыя пераважна ставіла перад фатаграфічнай выявай задачу рэпрэзентацыі бачнага, тады як удзельнікі праекта «Відушчае вока» Біл Крандал і Карэл Цудлін абавіраюцца на іншы вопыт фатаграфіі як функцыі, што злучае рух свету з рухам сімвалаў. Рэпрэзентацыя заўсёды патрабуе дыстанцыявання: яе напружаны след заўсёды можна заўважыць у візуальных канструкцыях маладых мінскіх фатографіаў. Функцыя ж патрабуе ўзаемадзеяння: Крандал і Цудлін шчыра грэбуюць дыстанцыяй, якая патрэбная вобразу, каб рэалізавацца. Дакладней, іхная цікавасць да бачнага не абмяжоўваецца маральнай антрапалогіяй вобраза, іхная цікаўнасць і самая звычайная здольнасць здзіўляцца — гэта тое, што мы можам падзяліць з імі не толькі як знаўцы фатаграфіі, але і як асобы, якія бачаць і якіх бачаць у гэтым свеце, што на пэўны момант зрабіўся агульным для нас усіх.

Пераклад з рускай мовы.

* Гл.: «Мастацтва». 2001. № 12. С. 29–35. — Рэд.



Дар'я Юркевіч.
Без назвы. 2001.
Чорна-белая
фатаграфія.

На стар. 35:

Андрэй
Васкрасенскі.
Без назвы. 2001.
Таніраваная чорна-
белая фатаграфія.

Павел Касцюковіч.
Без назвы. 2001.
Чорна-белая
фатаграфія.

Алена Ключко.
Без назвы. Вільнюс.
2000. Арыгінал
каляровы.



У халодным шкле застаецца агонь душы

Мая ЯНІЦКАЯ

Паказ твораў Уладзіміра Мурахвера пачаўся ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь 11 студзеня 2002 года.

З кнігі водгукаў:

«Я вельмі рада, што да Вашай сапраўды нейтаймоўнай фантазіі ў шкле дадаўся вельмі тэмпераментны жывапіс, насычаны агнём «нёманскіх» печар і Вашай душы.

Нікель Шчаская».

«Ваша «Незнаёмая» — гэта трывожны, няўлоўны жаночы твар, пра які марыць кожны мужчына».

Без подпісу.

Мастак жыве і працуе ў гарадскім пасёлку Бярозаўка на Гродзеншчыне з 1959 года, пасля заканчэння Ленінградскага вышэйшага мастацка-прамысловага інстытута імя В.Мухінай, і ўслаўляе Беларусь, сваю другую радзіму, праз удзел у міжнародных выставах з 1962 года. Іх было больш за 40. Творы Уладзіміра Мурахвера экспанаваліся ў Аўстрыі, Італіі, Нідэрландах, ГДР, Францыі, Венгрыі, Алжыры, Канадзе, Англіі, Балгарыі, Аўстраліі, Іраку, Егіпце, Турцыі, Чэхаславакіі, Югаславіі, Індыі, Фінляндыі і іншых краінах (пералік ідзе ў храналагічнай паслядоўнасці).

Талент і творчая фантазія мастака былі заўважаны і высока ацэнены з першых гадоў ягонай працы на шклозаводзе «Нёман». Ужо на Усесаюзнай выставе «Мастацтва ў побыт» (Масква, 1961) Уладзімір Мурахвер быў узнагароджаны малым Залатым медалём ВДНГ СССР, пазней на ўсесаюзных выставах дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ён атрымаў яшчэ шэсць медалёў: два бронзавыя (1965, 1972) і чатыры сярэбраныя (1969, 1970, 1975, 1977). Ягоня дасягненні ў галіне шкляной пластыкі адзначылі залатым медалём і замежныя калегі — на III Трыенале, Міжнароднай выставе шкла і фарфору ў г. Ябланец-на-Нісе (Чэхія, 1979). А ў 1990 годзе, калі мастак ладзіў сваю персанальную выставу ў Маскве, Акадэмія мастацтваў СССР адзначыла работу з серыі «Падарожнік» сярэбраным медалём, другі такі самы медаль яму ўручыла ўжо Акадэмія мастацтваў Расійскай Федэрацыі на выставе, прысвечанай 2000-годдзю хрысціянства, за шкляны пласт «Ефрасіння», якім мастак ушанаваў памяць першай усходнеславянскай святой, беларускай асветніцы і мецэнаткі XII стагоддзя Ефрасінні Полацкай.

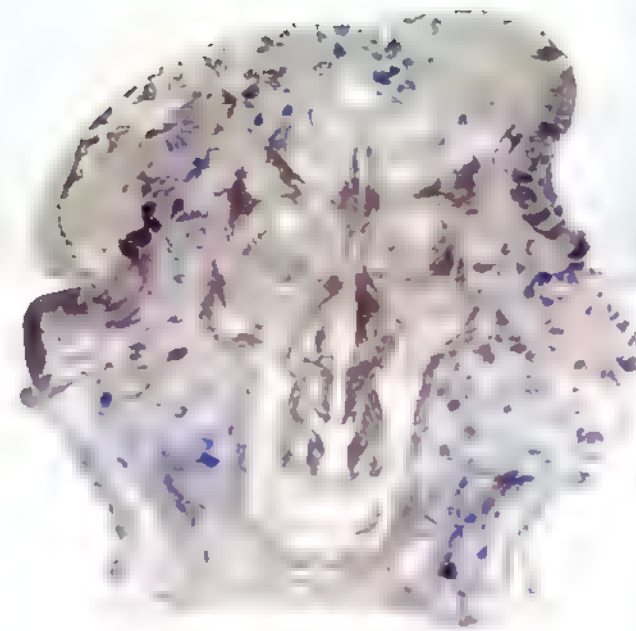
Сёлетняя юбілейная выстава (мастак адзначаў сваё 70-годдзе) была неардынарнай і для яго, і для прыхільнікаў ягонай творчасці. Побач з выбранай шкляной пластыкай, што прынесла аўтару ўзнагароды і шырокую вядомасць, упершыню экспанаваліся жывапісныя і графічныя творы. Бязмежная

сціпласць мастака замянала яму прапанаваць іх на ранейшыя персанальныя і калектыўныя выставы.

Неабходна адзначыць, што Уладзімір Мурахвер нарадзіўся ва Украіне, спачатку вучыўся як жывапісец у Ташкенцкім рэспубліканскім мастацкім вучылішчы імя П.П.Вянькова (1952) і на працягу 50 гадоў творчай дзейнасці амаль штодзённа маляваў алоўкам, вугалем або пэндзлем партрэты калегаў, родных, знаёмых, суседзяў, дзяцей, а таксама нацюрморты, пейзажы, кампазіцыі на хвалюючыя яго тэмы. Ён увабляў працоўныя будні і побыт людзей, з якімі разам працаваў на шклозаводзе «Нёман», сустракаўся ў дзіцячай спартыўнай школе ці студыі выяўленчага мастацтва. Мастака захапляў выгляд вялізнай гутнай печы (да 1991 года яна была самай вялікай у СССР) з вогненнай чырвона-аранжавай масай расплаўленага ў донніцах шкла і чарадзейная атмасфера, што ўзнікала падчас працы шкловыдзімалышчыкаў і іх памочнікаў, якія маніпулявалі з гарачым шклом і сваім талентам, майстэрствам утваралі з яго дзівосныя рэчы. Гімнам чалавекустваральніку ўспрымаюцца распрацаваныя мастаком крышталёвыя талеркі «Алмазчыца» (1965), «Шкловыдзімалышчык» (1966), дэкаратыўны пласт «Шкловыдзімалышчык» (1967), дэкаратыўныя бутэлькі «Гута» і «Нёман» (1973), станковы вітраж «Гута» (1976), дэкаратыўны пласт «Гутнікі» (1979), дэкаратыўныя бутэлькі «Шкловыдзімалышчыкі» (1983), шматлікія графічныя і жывапісныя работы, найперш аркушы «Старыя рабочыя» (вугаль, 1968), «Гута» (сангіна, 1975), «Ветэран» (сангіна, 1979), «Вялікая форма» (акварэль, 1970), серыі «Старая гута» (манатыпія, 1970) і «Шкловыдзімалышчык» (манатыпія, 1971), партрэты мастакаў, якія працавалі на заводзе, — «Кэрсці» (алей, 1972), «Вольга» (алей, 1973), «Аўтапартрэт на фоне эскаіза» (алей, 1979–1980).

Другая пастаянная тэма Уладзіміра Мурахвера звязана з успамінамі і роздумаў пра цяжкі лёс людзей, асабліва габрэяў, эвакуіраваных у час Другой сусветнай вайны на ўсход, і зусім трагічны тых, хто застаўся пад гітлераўскай акупацыяй. Мастак увабляў гэтую тэму ў шкляной пластыцы — «Пакутнікі» (1989), «Падарожнікі» (1990), у жывапісе — «Эвакуацыя. Успаміны дзяцінства» (1979–1980), «Катастрофа. Януш Корчак» (1999) і інш. Сюды ж можна далучыць і арыгінальныя па кампазіцыі партрэт вядомага габрэйскага акцёра і рэжысёра Саламона Міхалса, які быў забіты пры нявысветленых абставінах у Мінску ўжо пасля вайны.

Менавіта юбілейная выстава засведчыла, што Уладзімір Мурахвер — выдатны жывапісец, які «лепіць» выяву пастозна-рэльефнымі кропкавымі



На стар. 37:

Твар. Каляровае і бясколернае шкло, ліццё, 1989.

Выдзімалышчыкі. Каляровае шкло, гута, ліццё, 1983.

Мары пра палёт. Каляровае шкло, ціхае выдзіманне, 1983.

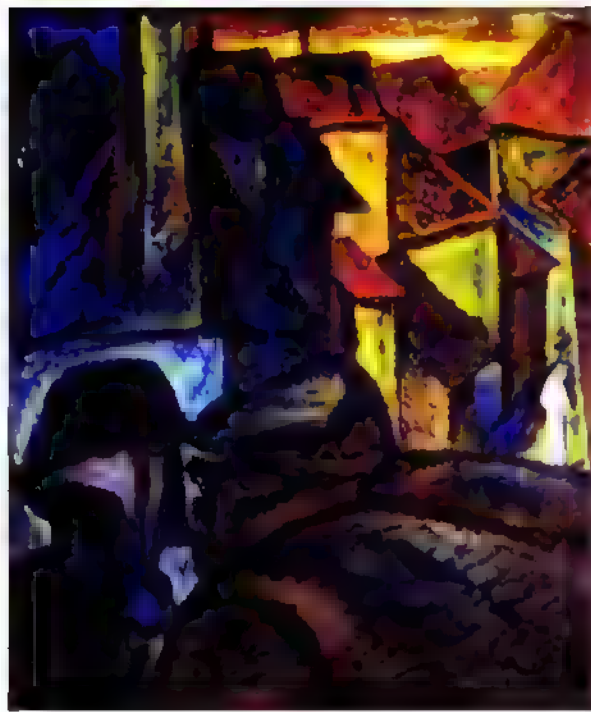
Наконт Неферціці. Каляровае і бясколернае шкло, гута, маліраванне, 1993.



мазкамі. Чырвона-аранжава-залацісты каларыт ягоных палотнаў наводзіць на думку, што «падказаны» ён мастаку вогненнай стыхіяй расплаўленай у доніцах шкляной масы, якая яркімі водбліскамі адбіваецца на тварах людзей, што працуюць побач, асвятляе рэчы, прылады працы, нібы выхоплівае іх з цемры гутнага цэха. Асабліва выразна гэтае замілаванне колерам адчуваецца ў палотнах «Аўтапартрэт на фоне эскіза», «Пастух» (1965), партрэтах «Кэрсці» і «Вольга». Мастак удала спалучае ў жывапісе адценні гарачага шкла з сіне-зялёнымі цёмнымі колерамі, надаючы тым самым таямнічасць і значнасць адлюстраваным месцам і падзеям («Змова», 1980; «Кароль Лір Міхээлс», 1995).

Грамадскасць беларускай сталіцы толькі з нагоды 70-годдзя ўбачыла, які багаты творчы патэнцыял мае Уладзімір Мурахвер. А ў Бярозаўцы, дзе ён стала жыве ўжо 40 гадоў, ён прызнаны аўтарытэт, ягоная актыўная грамадзянская пазіцыя спрыяла ператварэнню пасёлка ў рэгіянальны культурны цэнтр. На грамадскіх пачатках ён стварыў у 1965 годзе Бярозаўскую дзіцячую спартыўную школу і працаваў у ёй трэнерам па валеjbолу. Валеjbольная каманда неаднаразова перамагала на абласных і рэспубліканскіх спаборніцтвах. Праз год, у 1966, ён стварыў дзіцячую студию выяўленчага мастацтва пры Палацы культуры шклозавода «Нёман», якой кіраваў да 1975 года. На грамадскіх пачатках мастак займаўся аздабленнем навакольнага асяроддзя: на тэрыторыі шклозавода ўстанавіў манументальны вітраж «Шкловыдзімалышчыкі» (1973), у інтэр'еры заводакнічніцтва — вітраж «Мазаіка» (1976), у дзіцячым садзе шклозавода — станковы вітраж «Клоун» і шкляную мазаіку «Чабурашка» (1976), у заводскай сталойцы — вітраж «Сад» і свяцільнікі, у пасялковым рэстаране — люстры.

Знаёмства з жывапісам і графікай мастака дае



магчымасць лепш зразумець і ацаніць ягоную шкляную пластыку, якая заўжды мела выяўленчы характар. Для Уладзіміра Мурахвера шкло з'яўляецца матэрыялам, з якога можна зрабіць любую рэч, як чыста ўжытковую, функцыянальную, так і напоўненую эстэтычным, ідэйным сэнсам. Пры рэалізацыі задумы важна дакладна выбраць пэўную тэхніку (або прыдумаць новую, адмысловую) і найбольш поўна выкарыстаць яе ўласцівасці, знайсці лаканічныя, дакладныя дэталі, якія абудзяць фантазію гледача і зробіць яго мастакоўскім сатворцам. Так, вобраз Незнаёмай («Незнаёмая», 1999) атрымаўся надзвычай прывабным дзякуючы чыстай лініі вытанчанага жаночага профілю на фоне празрыстага бясколернага шкла; у кампазіцыі «Мір таму, хто ўваходзіць» (1989) дынамічнасць постаці надае плашч-палярына, які нагадвае пра чалавечую цялесную абалонку.

Мастак ахвотна праводзіў эксперыменты з рознымі тэхнікамі, дамагаючыся найбольш пераканаўчага ўвасаблення сваёй творчай задумы. Пачынаў ён з шырока вядомай тэхнікі ліцця шкла на плоскую форму. Яе мастацкія магчымасці найбольш удала рэалізаваны ў дэкаратыўных пластах «Леў» і «Шкловыдзімалышчыкі» (абодва 1967), станковым вітражы «Цырк» (1973). Потым звярнуўся да тэхнікі ціхага выдзімання шкла ў форму з ўжо закладзеным рэльефным дэкорам, пры гэтым саму форму мастак робіць скульптурнай нават без удзелу майстра-гутніка. Такая тэхніка дае бязмежныя магчымасці для стварэння аднаколернай скульптурнай пластыкі лірычнага ці грамадскага зместу. У гэтым пераконваюць надзвычай дэкаратыўныя, велічныя скульптуры «Марсіяне» (1972) і «Праметэй» (1973), якія вылучылі Уладзіміра Мурахвера на ўсеаюзных выставах як аднаго з лідэраў мастацкай апрацоўкі шкла на абшарах Савецкага Саюза.

Пры распрацоўцы фактурных малюнкаў для шкляных паверхняў цікавыдзіманых вырабаў мастак упершыню (для такой тэхнікі) выкарыстаў унутраны наклад шкла іншага колеру, што дало магчымасць выдзімаць адразу шматколерныя рэчы. Так, у паказанай на выставе кампазіцыі «Мары пра падлет» (1983) наклад блакітна-сіняга шкла выкарыстаны вельмі далікатна, каб такім чынам выклікаць асацыяцыі з высокім чыстым небам, да якога імкнучца постаці юнакоў, што лунаюць у паветры (замацаваныя на корках вертыкальных пасудзін).

Пошукі новых пластычна-выяўленчых магчымасцяў шкла прывялі мастака да тэхнікі плакатнага маліравання (папулярнай сярод шведскіх мастакоў у 1970-ыя гады), якую на шклозаводзе «Нёман» першай скарыстала Людміла Мягкова. Паводле гэтай тэхнікі вязкае шкло наліваюць на металічную пліту з адпаведным контррэльефным дэкорам і пракатваюць валам астываючы «блін», які потым лапатачкай пераносяць у форму талеркі патрэбнага памеру... Край «бліна» гутнік адвольна заштукоўвае шчыпцамі, выпягваючы шкло на розную выпыню.

Эксперыменты Уладзіміра Мурахвера з гэтай тэхнікай далі нечаканы эфект. Ён пачаў накладаць шкляны «блін» з ужо адбітым на ім малюнкам на скульптурную балванку (пуансон). Такім чынам утвараліся раней невядомыя маліраваныя формы. Выкананыя менавіта ў такой тэхніцы вазы, што складалі кампазіцыю «Пэралескі», былі ўзнагароджаны залатым медалём на выставе «Ябланец-79». Згаданыя раней пластычна-прасторавыя кампазіцыі «Пакутнікі» і «Падарожнікі» таксама сталіся магчымымі дзякуючы гэтай тэхніцы. У шматфігурных кампазіцыях мастак увасобіў бязвінных пакутнікаў-габрэяў — кожная постаць мае індывідуаль-



Марсіяне. Каляровае шкло, ціхае выдзіманне, 1972.



насць. Нават жэстамі рук, то распачна ўзнятых уверх, то разведзеных убакі ад недаўмення, кожны персанаж сведчыць пра свой душэўны стан. У яшчэ больш маштабнай кампазіцыі «Тэатр» (11 постацяў) мастак выяўляе розныя характары, сутыкае артыстаў у дзеянні. Гэта свайго роду таленавіты мизансцэны, прыдуманых рэжысёрам Мурахверам.

У сярэдзіне 1990-ых гадоў мастак стварыў некалькі серый дробнай пластыкі на хрысціянскія матывы — «Ефрасіння», «Анёл» (усё 1994), «Маці Божая» (1997). Вельмі ўдала выбраное ім бясколернае празрыстае (часам мацраванае) шкло дазваляе лёгка асацыяваць гэтыя вобразы з чысціней намераў і дзеянняў, з іх далучанасцю да чыстага паветра і неба, у якім яны, як мяркуецца, лунаюць. Мяккія, пластычныя абрысы пляча, крылаў, нахлы галавы падкрэсліваюць задумлены, самотны стан кожнай постаці.

Эксперыментуючы з рознымі тэхнікамі, часам злучаючы іх у адным творы, маючы выразную схільнасць да скульптурнай пластыкі, Уладзімір Мурахвер спраектаваў і ўвасобіў у шкле шэраг работ сусветнага ўзроўню. І мы можам ганарыцца, што ў Беларусі («у глыбінцы»!) жыве і працуе такі таленавіты мастак.

Кароль Лір. Міхээлс. Алей, 1995.

Змова, Алей, 1980.

Праз неба. Каляровае шкло, гута, маліраванне, 1994.

Інсталіяцыя і жывапіс Лявона Тарасэвіча

Берлін, 17 лістапада 2001 — 11 студзеня 2002 гг.

Работы Лявона Тарасэвіча падпарадкоўваюць сабе прастору моцнымі колерамі і выразнымі графічнымі формамі — фактычна карціны часта ствараюцца прамі на сценах, на падлозе, на вольных элементах пакоя. Колеры вар'іруюцца ад зямлістай вохры і карычневага, макава-чырвонага і травяніста-зялёнага да ярка-жоўтага і, нібы экзатычная птушка, блакітнага. Святло, рух, тэкстура работ выяўляюць глыбокую сувязь з вясковым краявідам. Аднак не варта бачыць мастака як пейзажыста з настальгічным сумам па прыродзе. Пры больш пільным разглядзе ягоня абстрактныя карціны выяўляюць істотную долю ўплываў, што прыйшлі з сучаснага мастацтва і жыцця. Паласатыя палотны нагадваюць пра горад, што прабягае за вокнамі аўтамабіля, або мігценне экрана. Але перш за ўсё гэта — жывапіс. Лявон Тарасэвіч не спрабуе штосьці прадстаўляць, ягоня работы — толькі тое, што яны сабою ўяўляюць, і яны гэтак сама прысутнічаюць у пакоі, як і сам глядач. Сваімі вялізнымі па памерах роспісамі на сценах і падлозе ён стварае работы, якія самі з'яўляюцца навакольным светам і мусяць успрымацца ў руху. Гэтая стратэгія бярэ вытокі ад мінімалістаў, аднак Лявон Тарасэвіч змешвае яе з асновамі жывапісу — колерам, святлом і тэкстурай — і ставіць нас у сітуацыю, дзе інтэлектуальнай гульні з прасторай супрацьстаіць тактыльны і пачуццёвы экспе-
рымент з чыстымі колерамі.

У Galerie Nordenhake Лявон Тарасэвіч паказвае жывапісную інсталіяцыю і серыі карцін. Жывапісная інсталіяцыя складаецца з каркаса з дошак, прамежкі паміж якімі скрозь замалеваны. Вакол гэтага вялікага куба ўзведзена лесвіца, і глядач мусіць ускараскацца па сходах, каб разгледзець апошнюю з мноства карцін, якая ляжыць на даху куба. Інтэнсіўны чырвоны пігмент стварае вакол палотнаў німб, але негавярым дрэвам дошак



інсталіяцыя абараняе сваю пазіцыю: тут не сакральны абстрактны жывапіс, але жывапіс, фізічна прысутны ў пакоі.

Лявон Тарасэвіч нарадзіўся ў 1957 годзе. У 1979–1984 ён навучаўся ў Варшаўскай акадэміі выяўленчага мастацтва ў прафесара Тадэвуша Дамініка, але вярнуўся ў сваю родную вёску Валілы на Беластоцчыне ў Польшчы, дзе дагэтуль жыве і працуе. Адсярадзіны 1980-ых ён меў шмат міжнародных выставаў, а першы раз выстаўляўся ў Galerie Nordenhake ў 1986 годзе. У мінулым годзе ён зрабіў жывапісную інсталіяцыю, пра якую шмат гаварылі, у Польскім павільёне Венецыянскай біенале.

Гэтая выстава ажыццёўлена ў супрацоўніцтве з Springer&Winckler Gallery (Берлін), якая стала праце з мастаком

<http://www.nordenhake.com/current/2000/exhib/main.html>

Пераклад з англійскай мовы.

Лёс не выбіраюць. У ім жывуць і паміраюць

Вольга ДАШУК

У пачатку гэтай зімы пад Масквой праходзіла рэгіянальная сесія *INPUT* — Сусветнай канферэнцыі грамадскага тэлебачання. «Рэгіянальная» мае на ўвазе краіны СНД і Балтыі. Такія прагляды адбываюцца штогод. Гэта не фестываль у традыцыйным разуменні, хутчэй творчая майстэрня для кіна-і тэлепрафесіяналаў. Спачатку адбіраюцца карціны для рэгіянальнай сесіі. Фільмы-пераможцы гэтага этапу адпраўляюцца ў Італію ці Германію, дзе адбываецца адбор для абмеркавання Міжнароднай рэдакцыяй. Дарэчы, статыстыка апошняга дзесяцігоддзя сведчыць, што з постсавецкай тэрыторыі на фінальны прагляд праходзіць больш карцін, чым ад якога іншага рэгіёна.

Беларусь на рэгіянальнай канферэнцыі 2001-га прадстаўлялі рэжысёры Юры Хашчавацкі (ён быў адборшчыкам і вядучым), Сяргей Галавецкі і Віктар Аслюк.

Што ёсць удзел у *INPUT* для беларускага кінематаграфіста? Рэгіянальная сесія рэпрэзентуе, у асноўным, сучаснае расійскае кіно. Мы ў Беларусі існуем часткова ў расійскай культурнай прасторы, і таму сузіранне суседскіх кінатэндэнцый карыснае для аналізу не толькі агульных постсавецкіх «перажыткаў» у дакументалістыцы, але і рэальных крокаў расіянаў наперад. Удзел у праглядах Міжнароднай рэдакцыі (туды адбіраюцца 80—100 карцін з усяго свету) тым больш дае маральнае задавальненне, вызваляе ад комплексу правінцыйнасці, далучае аўтараў да сусветнага кінакантэксту.

У 1999 годзе ў сусветнай канферэнцыі *INPUT*, што праходзіла ў ЗША (Форт-Уорт, штат Тэхас), браў удзел беларускі рэжысёр Віктар Дашук з фільмам «Ноч доўгіх нажоў». Фільм — своеасаблівы аўтарскі роздум пра чалавечую прыроду і яе неадольную прагу да ўлады. У 2000 годзе былая студэнтка творчай майстэрні В.Дашука ў Акадэміі мастацтваў Карына Анціпенка прадстаўляла на міжнароднай канферэнцыі *INPUT*, якая адбывалася ў Канадзе (г. Галіфакс), сваю карціну «Лицевая... Изнаночная...». Гэты «фільм-парфума», як вызначыла жанр сама рэжысёр, распавядае пра жавочую падсвядомасць. Рабіўся ён паводле алгарытму складання букета водараў. Спачатку глядача ахутваюць лёгкія ноты-пахі, што выклікаюць прыемныя ўспаміны, потым — больш вострыя і рэзкія, якія павінны абуджаць першасныя інстынкты.

На канферэнцыі ў Падмаскоўі С.Галавецкі паказаў знятую з беларускімі акцёрамі на ВТ тэлеп'есу «Яшчэ раз пра развод». Рэжысёр меў намер інтэлігентна і далікатна раскажаць пра змрочную, непрыемную часіну ў гісторыі сямейнай пары. Абраныя аўтарам мінімалістычныя сродкі (амаль ніякіх дэкарацый, стрыманая, свядома незмацываная ігра акцёраў) стварылі надта ўмоўную

атмасферу, якая прымусіла думаць пра камічнасць і абсурднасць сітуацыі. У спектаклі аніак не абазначаецца прычына невырашальнага канфлікту, што стаў прычынаю разводу, і гэта замінае глядачу спачуваць героям.

Апроч тэлеп'есы, Галавецкі прадстаўляў зняты на OPT паводле ідэі Паўла Шарамета фільм «Дзікае паляванне» пра сумнаведомы бок сучаснага палітычнага жыцця Беларусі.

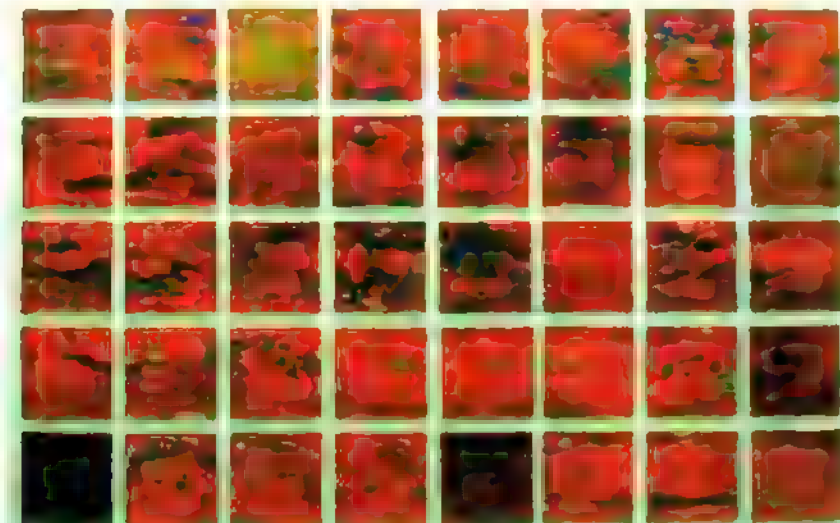
Кариіна Віктара Аслюка «Чорнае і белое» («Грахі нашы цяжкія, сабака») здымалася ў ветэрынарнай клініцы, але гаворыць больш пра людзей, чым пра жывёл. Фільм складаецца з трох гісторый. Штодня ветэрынар мусіць вырашаць балуючую для яго самага праблему: безнадзейна хворых жывёл трэба ўсыпляць. У двух выпадках смяротны прысуд — з болей і слязьмі сведкаў — здзяйсняецца. Але гаспадыня маленькага сляпога кацяняці, падабранага на вуліцы, раптам не пагаджаецца з фатальным вердыктам і забірае небараку дадому: «Няхай гадуецца!». Спачуванне перамагае практычную логіку.

Аўтар часта паказвае буйным планам праніклівыя вочы жывёл, поўныя пачуццяў, якія людзі звычайна хаваюць ці стрымліваюць. Глядача кранаюць гэтыя страх і боль — эмоцыі, агульныя для ўсіх жывых істотаў. Доктар кажа: «Ні чалавек не можа без жывёлы, ні жывёла без чалавека».

Нямка выглядаць старамодным — апеляваць да традыцыйных чалавечых каштоўнасцяў (дабрыні, напрыклад). Той, хто гэтак робіць, выглядае праставатым і сентыментальным. Тым больш цікавы такі рэжысёрскі ход — на жорсткім матэрыяле, праз лёсы сабак і каткоў зазірнуць у чалавечую душу. Мажліва, таму фільм «Чорнае і белое» атрымаў шапц трапіць на прагляд Міжнароднай рэдакцыі *INPUT* у траўні 2002 г. у Амстэрдаме (папярэдні адбор мае адбыцца ў Патсдаме).

Людзі і жывелы заўсёды існавалі ў адным свеце. Толькі адны чамусьці ўпарта лічаць сябе галоўнымі — пакуль самі не робяцца ахвярамі. Карціна «Царскае паляванне» Уладзіміра Моса (Масква), знятая паводле сцэнарыя Льва Рашалы, распавядае пра жыццё і смерць цара Мікалая II. Фільм — «мантажны»: ён зроблены з фотаздымкаў царскага палявання ў Белаежскай пушчы. Дзічыны так шмат, што паляванне нагадвае бойню. Рэжысёр імкнецца зрабіць фільм-плакат: напамін пра сумны лёс самога цара і пра тое, што за ўсё ў жыцці бывае расплата. Пачатковы цітр — назва фільма — зроблены ў выглядзе крыжа. У фінале гайдаецца «расстраляны» партрэт Мікалая II, шматзначна гучыць гімн «Боже, царя храни».

Застылыя на фотаздымках выявы быццам ажываюць, ператвараюцца ў кіно. Камера то праплывае



вае па тварах (часам скарыстоўваецца эфект «дрыжачай камеры»), то застывае стоп-кадрам. Не гучыць ніводнага слова. Толькі літары надпісаў і разнастайныя шумы — абрыўкі мелодый, бразгат замка стральбы, мурлыканне песенькі, віск, смех, брэх сабак, тахканне гадзінніка, свіст, звон келіхаў.

Паказаныя на канферэнцыі карціны склалі панараму адметных рысаў сённяшняй дакументалістыкі. Як гэта звычайна бывае, некаторыя карціны пакідалі «магільнае» адчуванне: сказаць асабліва не было чаго, і таму калегі звярталіся да аўтараў з дзя журнымі пытаннямі пра бюджэт, пракатны лёс фільма і гэтак далей. Але часам абмеркаванне выглядала бязлітаснай і беспадстаўнай крытыкай. Пасля аднаго са звышкатэгарычных нападаў міжнародны каардынатар канферэнцыі, 82-гадовы італьянец Серджа Барэлі, уступіўся за «пабітага» рэжысёра: «Чаго вы дамагаецеся? Вы хочаце прымусіць яго заплакаць?».

Размаітасць прапанаваных фільмаў была неверагодная. *INPUT* расшыфроўваецца, як «канферэнцыя грамадскага тэлебачання». Але ў адной праграме дэманстраваліся дакументальныя карціны на кінастужцы, тэлефільмы, тэлепраграмы (напрыклад, гістарычны серыял Леаніда Парфёнава для НТВ), асобныя сюжэты навінаў, ігравыя кароткаметражкі, анімацыйныя творы, часам нават — нястальныя візуальныя вопыты, што стваралі ўражанне аматарскага відэа ці студэнцкіх практыкаванняў. Усё гэта разам нагадвала нават не кактэйль, а «вінегрэт». Вылучыць агульныя крытэрыі адзнак для ўсіх тых твораў было немагчыма. Здаралася, чыста прафесійныя кінематаграфічныя пытанні выплывалі з поля зроку, а дыскусійныя страсці выклікаліся шокаваасцю тэмы.

Карціна 18-гадовай узбечкі Раўшаны Махмудай «Юля» распавядае пра смяротна хворую дзяўчыну-падлетка з надзвычай пакутлівым і кароткім лёсам. Геранія павольна памірае на вуліцы, дзе і мінула ўсё яе жыццё. Яна адвяртае ўсялякую дапамогу, плача і просіць Бога забраць яе як хутчэй. Рэжысёр дзелавіта поркаецца ў язвах цела, якое гніе зажива, вышуквае для аб'ектыва брыдкія дэталі. Напаўжывая дзяўчына атрымлівае ад аўтара ў падарунак крапальныя букецік ліловых красачак, які ёй нават цяжка ўзяць знявечанымі пальцамі.

Падчас абмеркавання карціны кінаэстэты былі ў жаху ад брыдоты і прымітывізму, а звышчуллывыя натуры разважалі пра катарсіс. Адзін з эпізодаў фільма сапраўды працуе на гэтую думку: зусім чужая геранія жанчына-бамжыка, якая сям-так дагладала хворую, шкадуе яе і са спачуваннем, без ніякай агіды цалуе ў мязотныя лоб і вусны.

На працяглыя спрэчкі аўдыторыю натхніў сюжэт «Дуся» з аўтарскай тэлепраграмы Краснаярскага тэлебачання. Дачка лесніка адмарозіла рукі і ногі, іх ампутавалі. Бацька неўзабаве памёр, а маці скалечаная дачка замінае, і дзяўчыну прывязалі да слупа на двары, дзе яна пражыла 10 гадоў у сабачым нашыініку. Згвалтаваная айчымам, яна нарадзіла дзіця, якое праз пэўны час прывязалі ля суседняга слупа. Жых абсурднае жорсткасці спыніла міласэрная жанчына-пенсіянерка, якая забрала да

сябе гаротных маці і дзіця і паступова вяртае іх да нармальнага жыцця.

Праграма чыста публіцыстычная. Аўтар Марына Дабравольская паказала сябе смелым чалавекам, бо ў Краснаярску вэрхал вакол сюжэта ўзняўся неверагодны, супраць «скандальнай» журналісткі нават узбудзілі крымінальную справу. Перадача няк не прэтэндуе на мастацкія вартасці, але дэманструе сінтэз сталых традыцый постсавецкага і амерыканскага тэлебачання. Ад тутэйшага застаецца строгае маралізатарства і выкрывальніцкі пафас: на фоне выявы храма пад узнёсла-заезджаную музыку ганьбяцца некаторыя грамадскія дзеячы, што шчодро фундавалі царкоўнае будаўніцтва, але закрывалі вочы на здзек з пакрыўджанага чалавека. Пра ўплыў заходняга тэлебачання сведчаць разняволенне абыходжанне з матэрыялам і слязлівы пчаслівы канец. Падзеі ў далёкім таежным кутку рашуча рэканструююцца, як у вядомым серыяле «Служба выратавання 911». Акцёры разыгрываюць сумны эпізод абмарвання. Айчыым-гвалтаўнік прадстаўлены грозным цёмным ченем. Пры канцы сюжэта алтымістычная аўтарская інтанацыя гучыць як казка: «Найбольш Дуся і яе новай сям'і патрэбна цяпер інваліднае крэсла-каляска...». У кадры — бездапаможная Дуся. Цітр — «Праз тры дні...». Шчаслівая Дуся не верыць вачам: перад ёю стаіць каляска.

З энтузіязмам удзельнікі канферэнцыі прынялі пазаконкурсны фільм Эдуарда Джафарова «Стрынгер» (Rep TV). Стрынгер — гэта журналіст, які збірае «гарачую» інфармацыю, напрыклад — на неабвешчанай вайне. Сам даўні і заўзяты стрынгер, Э.Джафарав у карціне дэтальна распавёў пра псіхалогію і сакрэты гэтай экзатычнай прафесіі. Апаятанасць «небяспечнымі» тэмамі роднасная хваробе, бо надалей працаваць у будзённай журналістыцы ўжо нецікава. Вайна — як наркотык: вяртаешся зноў і зноў, пакуль не заб'юць. Кіламетры хронікі з архіва аўтара (здымкі ўласныя і чужыя) — стрэлы, кроў, бой, штурм, катаванне, перакручаныя целы... Некалькі «пустых» здымкаў: камера яшчэ бяздумна фіксуе навакольны свет, у якім стала на аднаго чалавека менш: апэратар загінуў на працоўным месцы. Ваенны карэспандэнт міжволі набывае цынчны погляд на жыццё, адпрэчвае абсалютныя катэгорыі маралі. Калі не ты забіў, то забілі цябе...

Так у свеце жыве даволі шмат журналістаў. Часта яны працуюць нелегальна, з фальшывымі пашпартамі, не абароненыя заканадаўча, па-за ўвагаю прафсаюзных арганізацый. Калі паездка ў «зону» ўдалая, якое-небудзь агенцтва навінаў выплачвае някепскі ганарар, калі ж з карэспандэнтам здараюцца непрыемнасці, максімум, на што ён можа разлічваць, — запыт ад Саюза журналістаў да ўладаў. А найчасцей — разам з чалавекам знікае і праблема.

Ваенная тэма прагучала і ў карціне «Сука» рэжысёра Ігара Валашына з Екацерынбурга. Так немілагучна назваў аўтар вайну ўвогуле і чачэнскую ў прыватнасці. Фільм пра расійскіх салдат. Ідэялічная анатацыя ў каталогу канферэнцыі паказвае хлопцаў у «рэдкі час зацішку», калі яны «чытаюць лісты ад родных, расказваюць анекдоты і складаюць вер-

шы. Сёння смерць іх абмінула». Насамрэч у фільме прадэманстраваны абсалютныя дэгенераты, у якіх не засталася нічога чалавечага. Абкураныя, п'яныя, яны мацярэцца ў рэжыме нон-стоп, іх бессэнсоўнае трызнненне вельмі далёкае ад паззіі, але цытуецца даволі доўга. Пануе адчуванне безвыходнасці, і за ім аніяк не праступае заяўленая пацыфісцкая ідэя. Тым не менш фільм атрымаў прыз за лепшы дэбют з фармулёўкаю «За нязвыклы вобраз вайны».

Пра ўмоўнасць і рухомасць этычных межаў апавядае і эстонскі фільм рэжысёра Андрэса Майміка. Навукова загадкавая назва «Аксігенацыя» азначае «насычэнне крыві кіслародам». Фільм парушыў правілы правядзення канферэнцыі, бо абавязковай умовай паказу карціны з'яўляецца прысутнасць у зале аднаго з аўтараў. Гэтую стужку ніхто прадстаўляць не прыехаў — верагодна, з меркаванняў асабістай бяспекі, бо публіка проста раз'юшылася пасля прагляду.

Карціна абгрунтоўвае пастулат маркіза дэ Сада, што «забойства — галоўны закон прыроды». Пяць гадоў таму дзве школьніцы ў Эстоніі да смерці закатавалі мужчыну. Пачыналася ўсё як эратычная гульня, а скончылася «забойствам з асаблівай жорсткасцю». Цяпер яны сядзяць у турме. Маладая пісьменніца Маргіт шукае інфармацыю пра гэтую справу, каб напісаць сцэнарыі для мастацкага фільма. Камера сочыць за кожным яе крокам. Сама пісьменніца — чалавек без комплексаў, звышразняволеная, у кожным эпізодзе яна з'яўляецца з новым «кислотным» колерам валасоў, вуснаў і пазногцяў. Маргіт сустракаецца са следчымі, атрымлівае доступ да крымінальнай справы. Рэжысёр спрабуе рэканструяваць — інсцэніраваць з акцёрамі сцэну забойства (яна пасля даецца кароткімі «ўспышкамі» праз увесь фільм).

Дзеянне ў карціне разгортваецца павольна, пасляхова нагнятаецца славуці «саспенс». Нарэшце Маргіт прыязджае ў турму. Адна са зняволеных адмаўляецца здымацца. Затое другая ахвотна ідзе на кантакт, паміж ёю і пісьменніцай кутка ўзнікаюць сяброўскія адносіны. Яны смяюцца, размаўляюць, забойца ўспамінае, як усё адбывалася. Яна шчыра прызнаецца, што лічыць, быццам той мужчына, іх ахвяра, напалову вінаваты сам. Ён так сябе паводзіў, што справакаваў іх на забойства. У фінале пісьменніца выпраўляецца на месца злачынства. Маргіт звоніць у дзверы, тлумачыць сваю цікавасць. У доме дагэтуль жыве жонка забітага, толькі той самы пакой не выкарыстоўваецца. Жанчына ў жаху, яна не можа зразумець, навошта са злачынцаў цяпер робяць тэлезорак, але дазваляе ўвайсці. Маргіт дзелавіта аглядае калісці заліты крывёю інтэр'ер. Прыходзіць да высновы, што кожны чалавек здольны здзейсніць забойства і без пэўнай прычыны.

Карціна Аляксандра Сталярова «Давай заб'ём музыканта» (Украіна) даследуе забойства вядомага кампазітара, якое паслужыла каталізатарам для абвастрэння хранічных антырускіх настрояў у Львове. Рэжысёр не толькі аналізуе канкрэтнае злачынства, але і спрабуе разабрацца, чаму сталася магчымым наступнае ідэалагічнае супрацьстаянне. Рэжы-

сёр хоча прадэманстраваць алагічнасць, бессэнсоўнасць фатальнага здарэння і страсцю вакол яго. На канферэнцыі на фільм была балючая рэакцыя, асабліва удзельніцаў з Украіны.

Карціна стваралася на скрыжаванні розных кінематаграфічных жанраў, у тым ліку філасофскага роздуму (нават украінскія нацыянальныя вышыванкі зняты так, што выклікаюць асацыяцыі з «Тройцай» А.Рублёва). Шмат пазычана ў ігравого кіно. Ужываецца чыста літаратурны ход: апавед вядзецца ад імя шызафрэнніка, развагі якога традыцыйна для такога душэўнага стану спалучаюць геныяльную глыбіню і бязладную лухту. Аналіз сітуацыі прыводзіць героя да пераканання, што быццам бы ён і ёсць забойцам кампазітара.

Сучасныя фільмы, нават тэлевізійныя, імкнуча пазбягаць прамога інтэрв'ю як спосабу камунікацыі з героем. Часцей гучыць закадравы каментарый аўтара або маналог героя. Па-ранейшаму ўвагу кінематаграфістаў прыцягваюць пасіянарыі — слынным пісьменнікі, мастакі, цары, пакутнікі, але з'яўляюцца і новыя героі. Часта здымаюць дзяцей-інвалідаў, у тым ліку і псіхічнахворых. Тыповым героем нашага часу падаўся хлопец-падлетак Лёха з фільма «Лёха on-line» маладога студэнта Інстытута кінематаграфіі Я.Грыгор'ева. Сям'я Лёхі кінула горад і перасялілася ў вёску, каб выхоўваць сына бліжэй да чыстых крыніцаў жыцця, да прыроды. У выніку ў светагладзе хлопца спалучаюцца прага да цывілізацыйных дасягненняў (Лёха марыць падключыцца да Інтэрнета на сваім хутары, вывучае нямецкую мову, напісаў некалькі раманаў) і традыцыйныя сялянскія каштоўнасці (жыве як спрадзёку — натуральнай гаспадаркай).

У адной праграме *INPUT* сумяшчаў «прагрэсіўныя», наватарскія стужкі і надакучліва знаёмую стылістыку мінулых дзесяцігоддзяў. Л.Парфёнаў для ілюстрацыі гістарычных эпізодаў серыяла «Расійская імперыя» адмыслова збудаваў палац з лёду. Журналіст спрытна мяняе строі, фартухі і рукавіцы і сам бярэ ўдзел у дзеянні: піле лёд, скача на кані, не перапыняючы апаведу, мерае метрамі талію. У карціне «Пра што шапача трава» літоўскага рэжысёра С.Сінкявічуса пра выдатнага паэта Ё.Марцінайца ўжыты зацэртны прыём: паэт успамінае сваё жыццё, гаворыць, што хлеб — усяму галава, пяць хлеб, камера пад сур'ёзную класічную музыку аглядае навакольную прыроду. Як калекцыя стэрэатыпаў выглядае нават звышэмацыйны эпізод, калі стары Марцінайціс наведвае мясціны, дзе колісь стаяла ягоная хата (там ужо гадоў трыццаць — роўнае поле). Паэт паказвае на чорнай траве, дзе стаяла печка, дзе ложка, але драматызму ў ягоных жэстах і словах не адчуваецца.

Шырокія сацыяльныя абагульненні ў кіно страцілі сваю актуальнасць. Мінула мода на эпічныя творы, зніклі народныя масы. Галоўны герой сучаснага дакументальнага экрану — чалавек, канкрэтная асоба з адметным лёсам. Чалавек цікавы ў розных яго праявах — і ў добрых, і ў кепскіх. З экрану распаўсюджаюцца прыватныя гісторыі, але працягваюцца яны як прыпавесці — пра абсурднасць вайны, абьякавасці і спагядлівасці.



Кадр з фільма В.Асюка «Чорнае і белае». Пацыент.

Кадр з фільма В.Асюка «Чорнае і белае». Доктар Арэхаў.

Кадр з фільма В.Асюка «Чорнае і белае». Гаспадар ката.

Кадр з фільма В.Асюка «Чорнае і белае». Кот Буслік.

Усход і мастацтва Беларусі X–XIV стст.

Крыстына ЛАВЫШ

Гэты артыкул прысвечаны прынцыпова новаму ў сучасным мастацтвазнаўстве пытанню — уплыву мастацтва Усходу на мастацтва Беларусі X–XIV стст.

Супастаўленне слоў «мастацтва Усходу» і «мастацтва Беларусі» можа выклікаць здзіўленне: ці ёсць паміж імі якая-небудзь сувязь, а калі ёсць, то ў чым яе праявы? Нашмат больш звычайнае для нас супастаўленне з'яў мастацкага жыцця Беларусі з мастацкім жыццём Захаду. Даследчыкі прасочваюць заходнія ўплывы ў архітэктуры, скульптуры, жывапісе, але большасць з іх датычыць пазнейшых часоў, прыкладна ад эпохі Адраджэння, калі беларускія землі пачалі ўваходзіць у заходнееўрапейскі культурны арэал. У перыяд жа X–XIV стст. нашы землі былі адкрытыя для розных культурных уплываў. Уплыў мастацкай культуры Усходу адыгрываў значную ролю ў фарміраванні мастацтва Беларусі.

У беларускім мастацтвазнаўстве існуе агульная тэорыя станаўлення беларускага мастацтва, згодна з якой яно развівалася на памежжы заходняга і ўсходняга культурных арэалаў. Пры гэтым перш за ўсё падкрэсліваюцца сувязі з заходняй культурай, тады як кантакты з Усходам адзначаюцца мімаходам і без дастатковай аргументацыі, прычым над Усходам разумеюць толькі Візантыю. Такім чынам, праблема ўздзеяння мастацкай культуры Усходу на мастацтва Беларусі нават не пастаўлена ў нашым мастацтвазнаўстве. А між тым яе вырашэнне дазволіць зірнуць на культуру і мастацтва Беларусі ў новым ракурсе.

Тут ёсць яшчэ адзін важны момант: што разумець пад паняццем «Усход» у дачыненні да гэтай праблемы. Пад Усходам мы будзем разумець Блізкі і Сярэдні Усход, а таксама Візантыю, маючы на ўвазе той «усходні твар», што адкрываецца ў розных аспектах яе культурнага жыцця.

Уздзеянне Усходу на беларускае мастацтва было найбольш глыбокім і арганічным у X–XIV стст. Яно праўдзільнае не толькі ў карыстанні мастацкімі вырабамі, што прывозіліся з Усходу, і не толькі ў асваенні матываў выяўленчага мастацтва і некаторых элементаў свецкай культуры Усходу, але і ва ўспрыманні прынцыпаў і сродкаў выразнасці ўсходняга мастацтва.

Уся сярэднявечная Еўропа многімі асаблівацямі свайго культурнага жыцця абавязана старажытнаму Усходу. Канцэптуальныя асновы ідэалогіі Сярэднявечча і яго сістэмаўтваральных інстытутаў — цэнтралізаваная манархія, асвечаная ідэя і боскага паходжання царскай улады, і дзяржаўная царква — склаліся менавіта на Усходзе¹.

Усё сярэднявечнае мастацтва, а ўсходнеславянскае асабліва, паказвае прынцыповую блізкасць да ўсходняга. Яна праступае ў адлюстраванні прадмета як сімвала, знака, што выклікалася імкненнем выявіць не знешні выгляд прадмета, а яго сутнасць, даступную толькі духоўнаму воку. Так, Псеўда-Арэапагіт лічыў, што «мастацтва ёсць стварэнне «непадобных падабенстваў», каб надаць форму таму, што не мае яе». Гэтую ж думку выказаў іранскі паэт і філосаф XIII ст. Джэлаал ад дэйн Румі: «Знешняя форма твора ствараецца дзеля нябачнай, а тая — дзеля іншай, больш патэмнай і гэтак далей. Ты можаш спасцігнуць трэцюю, чацвёртую ці дзесятую адпаведнасць, наколькі дазволіць табе твая мудрасць»². Такое разуменне мастацтва спараджала сімвалізм, абстрактнасць, умоўнасць вобраза, уяўленне з'яў па-за межамі часу і прасторы як вечных і нязмённых; гэтым разуменнем была абумоўлена і спецыфіка сродкаў мастацкай выразнасці: плоскасць, лакальны колер, статычнасць і сіметрычнасць кампазіцый, падпарадкаваных строгім рамкам канона.

У старажытнага Усходу сярэднявечнае мастацтва запазычыла яшчэ адзін сродак выразнасці: «адваротную» перспектыву. Выявы размяшчаліся ў ірацыянальнай прасторы, дзе іх памеры залежалі не ад пункта гледжання, а ад іх значнасці. Перспектыва тут падпарадкоўвалася не законам оптыкі, а законам іерархіі.

Мастацтва Заходняй і Усходняй Еўропы X–XII стст., безумоўна, блізкія ў шмат якіх адносінах. Напрыклад, у тым, што яны карысталіся амаль адным і тым жа наборам вобразаў у падобных грамадска-палітычных умовах. Аднолькавая іх увага да старажытных культур Усходу, адкуль з'явіліся грыфоны, паліморфы, геральдычныя антытэзы, фронтальныя арлы, сэнмурвы (фантастычныя істоты — крылатыя сабакі з мордаю льва ці да т. п.), сізны адзінаборстваў, паляванняў, звярынага гону, — інакш кажучы, цалы шэраг фантастычных вобразаў, якія ўвасабляюць праявы і барацьбу асноватворных прынцыпаў быцця. Гэтыя старажытнаўсходнія вобразы, перапрацаваныя ў рэлігійным сімвалізме раннесярэднявечнага Ірана, пераносіліся ў Заходнюю і Усходнюю Еўропу.

У XII–XIII стст. былі агульнаеўрапейскія пляжы Заходняй і Усходняй Еўропы пачалі разыходзіцца: у познераманскім і гатычным мастацтве ўзялі верх натуралізм і заамафізм, імкненне да аб'ёму, а ў ма-

стацтве Усходняй Еўропы па-ранейшаму панавалі умоўнасць вобраза, сімвалічнасць і плоскасць.

Мастацтва ўсходніх славян і Усходу, такія розныя на першы погляд, падпарадкоўваліся аднаму і таму ж прынцыпу: прадмет ці фігура паказваліся як сімвалы ідэі, што была за імі. Адрозніваліся стылістыка і наборы канкрэтных выяў, якія адлюстроўвалі адны і тыя ж праблемы: праблему быцця, праблему добра і зла. Самі ж выявы ствараліся аднолькавымі сродкамі выразнасці. Усё гэта дазваляе гаварыць пра глыбокія сувязі ўсходнеславянскай мастацкай культуры з усходняй.

Мастацкія вырабы Усходу ў старажытных гарадах Беларусі. Пра цікавасць нашых продкаў да культуры і мастацтва Усходу сведчаць разнастайныя прадметы ўсходняга і візантыйскага імпарту, знойдзеныя падчас археалагічных раскопак: шклянны посуд, паліваная кераміка, фаянсавыя вырабы з люстравым роспісам, шаўковыя тканіны, мастацкі метал, ювелірныя ўпрыгажэнні. Гэта былі пераважна прадметы раскошы, якія трапілі ў гарады Беларусі ў выніку міжнароднага гандлю, кантактаў і асабістых сувязяў уплывовых сем'яў, у якасці палітычных дароў, ваенных здабыткаў.

Адна з самых цікавых катэгорый візантыйскага і ўсходняга імпарту ў старажытнай Беларусі — шклянны посуд. Распісаны золатам і эмаллю або ўпрыгожаны разьбой ці гравіроўкай, даўноса вытанчанай формы, ён быў прадметам раскошы і меў вялікую каштоўнасць. Сустрэкаецца і больш прасты посуд, але асноўная маса прывезенага шкляннага посуду прызначалася для шыкоўных бальяванняў. Ён паступаў з Візантыі і Сірыі і датуецца XII–XIII стст.

Самую шматлікую калекцыю першакласнага шкляннага посуду ўсходняга паходжання складаюць знаходкі з Навагрудка. Савецкі археолаг Ф.Гурэвіч сцвярджаў, што ніводзін са старажытнаўсходніх і заходнееўрапейскіх гарадоў не даў столькі матэрыялу па шкле Усходу, колькі Навагрудак. У Навагрудку знойдзена больш за 340 фрагментаў шкляннага посуду ўсходняга паходжання. Прыкладна 70 з іх належаць да 8 пасудзін, вырабленых у майстэрнях Сірыі (Рака, Алепа), астатнія — больш як 40 пасудзін — з Візантыі³. Фрагменты ўсходняга шкляннага посуду знойдзены таксама ў Тураве, Мсціславе, Смаленску, Віцебску, Гродне, Слоніме, Ваўкавыску⁴. Выраблены з празрыстага бясколернага, блакітнага, сіняга, чырвонага, зялёнага, дымчатага і матавага белага шкла, распісаны эмаллю і золатам або арнаментаваны рыфленнем ці разьбой, гравіроўкай і шліфоўкай, гэты посуд — выдатны ўзор дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва.

Шклянны посуд Усходу, знойдзены на тэрыторыі Беларусі, варта падзяліць на дзве групы: адна з іх належыць хрысціянскаму Усходу (Візантыя), другая — мусульманскаму (Сірыя).

Сярод візантыйскіх вырабаў можна вылучыць танкасценны посуд з празрыстага і каляровага шкла, распісанага золатам ці золатам у спалучэнні з белай, жоўтай або чырвонай эмаллю. Матывы роспісаў — геральдычныя птушкі, звычайныя ці трайныя крыжыкі, медальёны, галінкі, прамыя ці хвалістыя лініі, кружкі і іншыя фігуры. Гэты посуд паддзены флаконамі, кубкамі, чашамі і некаторымі іншымі формамі.

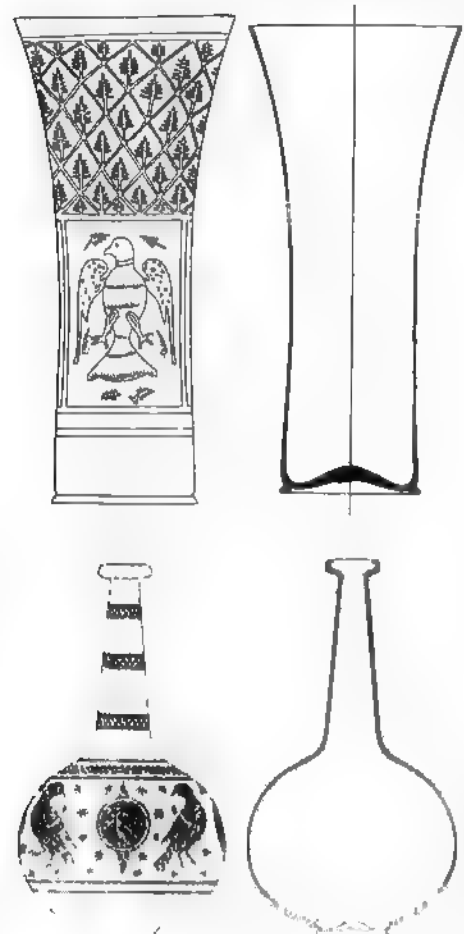
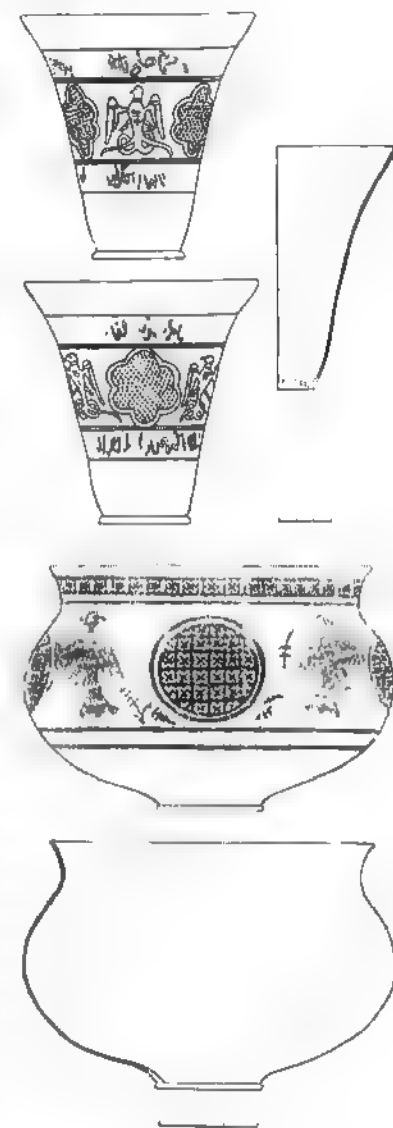
Сярод сірыйскай групы шкла самыя характэрныя і значныя келіхі з бясколернага празрыстага шкла вельмі распаўсюджанай у сярэднявеччы формы — пашыранай уверсе шклянкі на кальцавым валіку. Уверсе і ўнізе яны маюць два фрызны з арабскімі надпісамі і арнаментальнай кампазіцыйнай паміж імі з разетак і стылізаваных птушак. Такія келіхі знойдзены ў Навагрудку і Мсціславе⁵. Яны належаць да так званага ракскага шкла XII–XIII стст. Арыгінальны фрагмент знойдзены ў Тураве — з рэльефам у выглядзе галавы лані; яго фон сіні, выпуклыя дэталі пакрыты золатам, пад якою дзеля большай рэльефнасці клалі чырвоную грунтуюку⁶.

Другой важнай катэгорыяй імпарту ўсходніх мастацкіх вырабаў была кераміка. Яе мэтазгодна падзяліць на дзве групы: паліваная кераміка з паліхромным роспісам візантыйскага паходжання і фаянсавы посуд з люстравым роспісам з Ірана.

Першая група складаецца з двух блюдаў і кубка, знойдзеных у Гнездаўскім могільніку (канец X ст.). Іх роспіс вытрыманы ў трох колерах — жоўтым, карычневым і зялёна-блакітным. Роспіс на адным з блюдаў — выява сэнмурва ў палёце з распростанымі крыламі і лапамі ўперад. К.Трэвер пераказваў, звязана выявы крылатых сабак з легендарным сэнмурвам. Раннія рэдакцыі легенды пра сэнмурва ўзыходзяць да Авесты, а фарміраванне яго вобраза — да яшчэ больш старажытных часоў. Т.Макарава адзначае адметную рысу ў выяве гнездаўскага сэнмурва, якая тлумачыцца яе візантыйскім паходжаннем: сэнмурв адлюстраваны ў тры чвэрці, а не ў профіль, г. зн. у звычайнай позе грыфона. Складаванне канону ў дэталіх спалучаецца тут з парушэннем канона ў самой кампазіцыі фігуры. Здаецца натуральным, што такая выява магла ўзнікнуць не на радзіме складвання канона, але пад моцным яго уплывам. Падобная трансфармацыя ўсходніх матываў вядома ў розных відах мастацтва Візантыі: архітэктуры, скульптуры, тканінах, жывапісе, мазацы, разьбе па косці і нарэшце ў керамцы⁷.

Фаянсавы посуд з люстравым роспісам ці яго імітацый — другая група імпартнай керамікі на ўсходнеславянскіх землях — сустракаецца не раней XII ст. і надзвычай рэдка, прытым паходзіць з іранскіх цэнтраў. Ён меў эфектны выгляд і высокую каштоўнасць (Рэй, Кашан). Люстравы роспіс утвараўся аднаўленчым абпальваннем саставу, у які ўваходзілі медзь, срэбра і золата.

У Навагрудку знойдзены фрагменты фаянсу прыкладна дзесяці пасудзін. Істотную большасць іранскага фаянсу складаюць чашы. Вылучаецца 12-лопасцевая чаша на паддоне з двухбаковым чырвона-карычневым раслінным роспісам, які імітуе



Рэканструкцыя кубка з чырвона-фіялетавага шкла. Роспіс золатам і эмаллю. Візантыя. 1-ая палова XII ст. Знойдзены ў Навагрудку. Санкт-Пецярбург, Эрмітаж.

Рэканструкцыя флакона з малочна-белага шкла. Роспіс золатам і эмаллю. Візантыя. 2-ая палова XII ст. Знойдзены ў Навагрудку. Санкт-Пецярбург, Эрмітаж.

Рэканструкцыя кубка з арабскім надпісам. Сірыя. 2-ая палова XII ст. Знойдзены ў Навагрудку. Санкт-Пецярбург, Эрмітаж.

Рэканструкцыя чашы з малочна-белага шкла. Роспіс золатам і эмаллю. Візантыя. 2-ая палова XII ст. Санкт-Пецярбург, Эрмітаж.

арабскія літары⁹. Фрагменты фаянсу выяўлены таксама ў Смаленску і Лукомлі⁹.

Яшчэ адной значнай катэгорыяй візантыйскага ўсходняга імпарту ў беларускіх гарадах былі **шаўковыя тканіны**. Шоўк лічыўся найкаштоўнейшай тэкстыльнай сыравінай. Вуінымі цэнтрамі шоўкагадоўлі і шаўкаткацтва таго часу былі: у Сярэдняй Азіі — Самарканд, Бухара, Мерв, у Іране — Шыраз, Іуд, Нішапур, Тэбрыз, Рэй, у Візантыі — Канстанцінопаль, Солунь, Карыф, Фівы, у Іспаніі — Альмерыя, Кордава, Севілья, Мурсія, Малага, Гранада¹⁰.

На тэрыторыі Беларусі выяўлена 16 пунктаў знаходак рэшткаў шаўковых вырабаў: у Лісне, Пуцілкавічах, Палылееўцы, Віржаве, Азаранах, Новым Быхаве, Мсціславе, Улазавічах, Мінску, Навагрудку, Гродне, Гарожах, Давыд-Гарадку, Мазыры, Брэсце¹¹.

Згодна з сістэматызацыяй М. Фехнер, шаўковыя тканіны, знойдзеныя на тэрыторыі Беларусі, можна падзяліць на тры групы:

- 1) шаўковыя гладкія тканіны без узору,
- 2) шаўковыя тканіны з вытканым узорам;
- 3) шаўковыя тканіны з залатым узорам. Гэта найчасцей — стужкі (тасьма), якія ўжываліся для аздаблення дэталей верхняй вопраткі (каўняроў, рукавоў).

Паводле назіранняў даследчыкаў, большасць шаўковых тканін з беларускіх помнікаў X–XIII стст. візантыйскага паходжання.

Невялікую, але адмысловую групу ўсходніх імпартных вырабаў утвараюць **мастацкі метал і ювелірныя ўпрыгажэнні**, прычым усе яны адносяцца да Смаленска.

Адна з найцікавейшых рэчаў гэтай групы — іракскае (?) блюда IX–X стст. са скарбу, знойдзенага каля возера Зелякаўе, паблізу Тарапца¹². Гэта бронзавое блюда з гравіраваным раслінным арнаментам. Яго асноўныя матывы — ваза, з якой расце расліна з лісцем і кветкамі-разеткамі, і значна стылізаваныя разгорнутыя крылы. Гэтыя матывы ўзыходзяць яшчэ да сасанідскай іканаграфіі. Шэраг прыкмет дазваляе суаднесці блюда з Тарапца з раннеісламскім металам, для якога характэрна перавага гравіраванага дэкару. Гравіроўка блюда выканана адпаведна прынцыпам абасідскага арнаменту (дыянавое аздабленне паверхні, дамінаванне крывых ліній, сіметрычнасць, плоскаснасць, важная роля раслінных матываў)¹³.

Усходнія ўпрыгажэнні пададзены постсасанідскімі бляшкамі і сяміпрамяньевымі скроневымі кольцамі, знойдзенымі ў Гнездаве і каля Смаленска. Апошнія з’явіліся прататыпам для скроневых кольцаў радзімічаў і вяцічаў¹⁴.

Прадметы імпарту спрычыніліся да распаўсюджвання ўсходніх матываў у мастацтве ўсходніх славян. Яны маглі паслужыць прыкладам для мясцо-

вых майстроў, якія гэтым чынам замацоўвалі тут арнаментальныя матывы.

Усходнія матывы ў манументальным жыццёвым, дробнай пластыцы і дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. У мастацтве Беларусі X–XIV стст. мы сустракаемся як з адкрытымі перайманнямі, больш ці менш вольным капіраваннем усходніх вырабаў, так і з творчай перапрацоўкай усходніх матываў. Гэта не выпадковая ці адвольная з’ява. За гэтым паўстае глыбокая цікавасць да дасягненняў мастацкай культуры Усходу, да яе ідэй і прынцыпаў. Зрэшты, запазычаныя матывы не былі для славян чужымі, яны былі ім вядомыя яшчэ з часоў кантактаў са скіфамі. Гэта неаднаразова падкрэслівалі даследчыкі¹⁵.

Манументальны жыццёвы. Вельмі цікавыя роспісы смаленскіх храмаў, дзе ўсходнія сюжэты займаюць немалаважнае месца. Часцей за ўсё гэта — выявы птушак у разнастайных арнаментальных кампазіцыях, звязаных з тэмай раю. Так, роспісы на сценах храмаў на Пратоку і Уваскрасенскім узгорку ў Смаленску (канец XII — пачатак XIII ст.) імітуюць усходнія тканіны.

У храме на Пратоку такія роспісы размешчаны ў аркасоліях паўднёвай сцяны. Другі (з захаду) аркасолій захаваных найцікавейшы роспіс, які адлюстроўвае накінутае на трупу покрыва з каштоўнай усходняй тканіны. Тут у некалькі разоў месціцца парныя выявы птушак па баках Дрэва жыцця. Адметнасць гэтага роспісу — скарачаныя выявы, толькі ў палову росту. Безумоўна, майстар меў перад вачыма рэальны ўзор усходняй тканіны з манастырскай рызніцы, з якога ён запазычыў, але пераасэнсаваных вобразы птушак, пазбавіўшы іх драпежнага выгляду, і змяніў кампазіцыйную пабудову, пакараціўшы птушак у палову росту.

З роспісам аркасоліяў паўднёвай сцяны лучыцца роспіс паўднёва-заходняга слупа, які шмат у чым тлумачыць сэнс жыццёвага ансамбля гэтай часткі храма. Унікальны роспіс заходняй плоскасці слупа, дзе буйныя фігуры звяроў, хутчэй за ўсё львоў, сядзяць спінамі адзін да аднаго. Відаць, іх галовы былі звернуты адна да адной і нейкага кампазіцыйнага цэнтры, ад якога адалеў толькі фрагмент вертыкальнай чорнай лініі. Магчыма, гэтая выява была звязана з пахаваннямі ў паўднёва-заходніх аркасоліях храма на Пратоку нейкіх знатных асобаў, і тады гэты роспіс набывае геральдычны характар.

Невыпадковы і роспіс усходняй плоскасці паўднёва-заходняга слупа, які імітуе каштоўны візантыйскі аксаміт. Кампазіцыя гэтага роспісу найбольш складаная і насычаная. У вялікіх і малых кругах, злучаных паміж сабой, змешчаны антытэтычныя кампазіцыі — дрэва з парнымі птушкамі на яго галінах і парныя львы па баках кап’епадобнага стрыжня. Аб прызначэнні гэтага роспісу, які імітуе завесу, сведчыць адна дэталі: з усходняга боку слупа вапняковая падлога мае прастакутнае паглыблен-

не. Тут, мабыць, знаходзіўся драўляны памост ці лава — ганаровае месца для якой-небудзь знатнай асобы, і роспіс на слупе за ім паказвае, што яно абцягнута дарагой усходняй тканінай.

М. Варонін, які падрабязна прааналізаваў роспісы смаленскіх храмаў, прыйшоў да высновы, што тут зроблена вольная рэпрадукцыя візантыйскіх і ўсходніх тканін. На Русі сцены храмаў часта аздабляліся шаўковымі тканінамі, смаленскія ж мастакі перадалі тканіны ў роспісах — гэта было больш даступна і дэмакратычна¹⁶.

Калі ў манументальным жыццёвым смаленскіх храмаў мы бачым адкрытае перайманне арнаменту ўсходніх і візантыйскіх тканін, то ў дробнай пластыцы, ювелірных вырабах і мастацкім аздабленні рукапісаў — перапрацоўку і творчае асваенне ўсходніх матываў. Маецца на ўвазе так званы тэраталагічны стыль, які пачаў фарміравацца ў XI–XII стст. у дробнай пластыцы і ювелірных вырабах і дасягнуў свайго росквіту на старонках беларускіх рукапісаў XIII–XIV стст. Гэтаму стылю ўласціва спалучэнне пляцення, выяваў фантастычных і рэальных істотаў, а таксама раслінных формаў. Галоўным прынцыпам пабудовы кампазіцый тэраталагічнага стылю было парна-сіметрычнае супрацьстаянне — кампазіцыя-антытэзы, якія ўвасабляюць ідэю вечнасці і нязменнасці касмаганічнага парадку. Трапляюцца больш ці менш разгорнутыя кампазіцыі, але яны заўсёды маюць сіметрычна-статычны ўмоўны характар, які кантрастуе з дынамікай у трактоўцы іх элементаў.

Дробная пластыка. У XI–XII стст. на тэрыторыі Беларусі з’яўляюцца першапачатковыя формы тэраталагіі. Для твораў гэтага часу (касцяная накладка з Ваўкавыска — пачатак XII ст., касцяная накладка з Лукомля — XII ст.) характэрны простыя, абагульненыя формы, не ўскладнены дэталізацыяй, і простая кампазіцыйная пабудова — выявы жывёл размешчаны адна за адной (у такой кампазіцыі можна ўбачыць варыянт «звярынага гону» — сюжэта, пашыранага ва ўсходняй арнаментальнасці). Але ў гэтых ранніх помніках ужо назіраюцца вызначальныя элементы тэраталагічнага стылю — выявы фантастычных і рэальных жывёл. Так, на накладцы з Ваўкавыска ў радзе за драконам — кошка, а за ёю — алень; на накладцы з Лукомля — ільвы з «працвілімі» хвастамі, якія бягуць адзін за адным.

Сярод помнікаў больш развітых формаў тэраталагіі трэба адзначыць вапняковую плітку з Ваўкавыска (XII — пачатак XIII ст.) і касцяную накладку для калчана з Мсціслава (XIII ст.). На плітцы — выява барса з «працвілым» хвостом. Становішча хваста характэрнае для тэраталагічнага стылю: ён праходзіць паміж заднімі лапамі і падняты ўгору. Унізе пліткі — пляценне, якое з аднаго боку завершана расліннымі завіткамі, а з другога — галавой нейкай

істоты. Іканаграфічна і стылістычна гэтая плітка блізкая да рэльефных выяваў Дзмітрыеўскага сабора ва Уладзіміры (90-ыя гг. XII ст.). У абодвух выпадках выявы жывёл выкананы няхитра, без той вытанчанай стылізацыі, якая з’явіцца пазней. Накладка для калчана паказвае дзвюх жывёлін з агульным целам, галовы якіх звернуты адна да адной, а паміж імі — дзве чалавечыя галавы. Акрамя гэтага, на накладцы ёсць вузкія стужкі плеченага арнаменту. Відаць, гэтая кампазіцыя з’яўляецца нейкім сімвалам, сэнс якога нам пакуль невядомы.

Яшчэ адна група дробнай пластыкі, якая вядзе свой радавод з Усходу, — **шахматныя фігуркі**. Жыхары старажытных гарадоў Беларусі пазнаёміліся з шахматамі не пазней як у XI ст., пра што сведчыць фігурка кая, знойдзеная на рацэ Менцы, у вярхоўях Пцічы пад Мінскам¹⁷. Хутчэй за ўсё шахматы праніклі да ўсходніх славян з Ірана і Сярэдняй Азіі праз пасрэдніцтва Хазарскага каганата і волжскіх булгараў¹⁸. Як толькі гульня прыжылася на ўсходнеславянскіх землях, з’явілася мясцовая вытворчасць шахмат.

У гарадах Беларусі знойдзены шахматы двух тыпаў: абстрактныя (геаметрычныя) і выяўленыя («з тварыкам»). Пераважаюць шахматы абстрактнага тыпу. Мясцовыя майстры трымаліся ўсходніх узораў і рабілі фігуркі ў выглядзе цыліндрыкаў, конусаў, пірамідак. З выкарыстаннем такарнага станка абстрактныя шахматы змянілі сваю форму, бо стала нязручна выточваць выступы ў слана і кая ці прастакутную аснову ў ладдзі. Фігуркі набылі ўстойлівую круглую аснову, ды і самі яны змяніліся. Новы тып шахмат узнік яшчэ ў XII–XIII стст., але шырока распаўсюдзіўся ў XIII–XV стст.

Выяўленыя шахматы («з тварыкам») выкананы ў рэалістычнай манеры і даюць уяўленне пра побыт і ўзбраенне таго часу. І ўсе яны — высокамастацкія творы ўжыткавага мастацтва. Камплекты такіх шахмат каштавалі вельмі дорага і набываліся заможнымі людзьмі. На тэрыторыі Беларусі знойдзена 5 шахматных фігурак «з тварыкам», усе яны датуюцца XII ст¹⁹. Фігурка пара (так называлі каралі) з Брэста выканана ў выглядзе знатнага воіна з мечам ці іншай адзнакай княскай улады ў правай руцэ і са шчытом у левай. Фігурка, верагодна, ферз з Лукомля зроблена ў выглядзе выявы чалавека, які сядзіць па-турэцку, рысы яго твару грубаватыя, але ва ўсёй постаці адчуваюцца ўпэўненасць і ўладарнасць. У выглядзе ладдзі зроблены фігуркі, знойдзеныя ў Гродне і Ваўкавыску. Сваёй формай яны нагадваюць вядомы ў XII ст. ва ўсходніх славян асаблівы тып судна, так званы «насад», прызначаны для бою на вузкіх рэках, дзе неслары былі закрытыя ад варожых стрэлаў палубай, на якой знаходзіліся чатыры воіны ў даспехах. Яшчэ адна фігурка «з тварыкам» знойдзена ў Ваўкавыску — пешка ў выглядзе

Смаленскі псалтыр. Франтыспіс. 1395. Масква, Дзяржаўны гістарычны музей.

Шахматныя фігуркі. Косць, разьба. XI–XIII стст. Знойдзены ў Друцку (1 і 4), Навагрудку (2а), Тураве (2б), Копыці (3).



Плітка з выявай барса. Вапняк. XII — пачатак XIII ст. Знойдзена ў Ваўкавыску. Мінск, Нацыянальны мастацкі музей.

Храм на Пратоку ў Смаленску. Роспіс усходняй плоскасці паўднёва-заходняга слупа. Рубеж XII–XIII стст. Рэканструкцыя. Санкт-Пецярбург, Эрмітаж.

дзе барабаничыка, які падае сігнал да бою. Паводле манеры выканання ён блізкі да воінаў, выразных на ладзі з Ваўкавыска.

Шахматы былі папулярныя сярод жыхароў беларускіх гарадоў, прычым не толькі сярод знаці, воінаў і купцоў, але і сярод простых гараджан. Гэта падвяджаецца тым фактам, што археолагі знаходзяць шахматныя фігуркі не толькі на тэрыторыі княскага дзяцінца (Гродна, Друцк, Ваўкавыск), але і ў яго ваколіцах (Віцебск, Мінск, Брэст, Мсціслаў).

Сімвалы ўсходняга паходжання прысутныя і ў ювелірных вырабах, знойдзеных на тэрыторыі Беларусі. Гэтыя сімвалы вельмі старажытныя і былі вядомыя славянам яшчэ з часоў язычніцтва. Адзін з такіх сімвалаў — выявы парных птушак па баках Дрэва жыцця (напрыклад, на жаночых упрыгажэннях накіштальт завушніц XII ст. з Вішчына). Яго можна зразумець як увасабленне ідэі квітнеючага жыцця, урадлівасці. Хутэй за ўсе ўсходняга паходжання галовы драконаў, якімі завершаны канцы залатога бранзалета, знойдзенага ў Мінску (сярэдняе XII ст.).

На думку акадэміка Б.Рыбакова, усходняе паходжанне маюць тыповыя ўпрыгажэнні радзімчаў і вяцчаў — сяміпрамянёвыя і сямілопасцевыя скроневыя кольца. Ён бачыць таямніцу іх з'яўлення ў Зарайскім (Жалызніцкім) скарбе Агульны характар гэтага скарбу — паўднёвы стэпавы з улічэннем іранскіх рэчаў. Сярод іншых рэчаў тут былі знойдзеныя сяміпрамянёвыя і сямілопасцевыя скроневыя кольца з псеўдазёрненым арнаментам. Яны вельмі блізкія да радзімчых. Абодва гэтыя тыпы скроневых кольцаў аб'яднаны тэхнікай выканання і арнаментацыі. Услед за У.Сізовым Б.Рыбакоў меркаваў пра «завезенае араба-іранскае паходжанне зарайскіх скроневых кольцаў, бо ніякіх папярэдніх тыпаў мясцовых упрыгажэнняў, да якіх бы ўзыходзілі скроневыя кольца, знайсці нельга. Яны хутка пакарылі густы рускіх майстроў і рускіх жанчын, для якіх яны на некалькі стагоддзяў сталі ўлюбеным упрыгажэннем»²⁰.

У XIII–XIV стст. дасягнуў свайго росквіту тэраталагічны стыль. Самыя ярскія прыклады мы знаходзім у мастацкім аздабленні рукапісаў. На старонках беларускіх рукапісаў XIII–XIV стст., як і ўсіх усходнеславянскіх, мноства дзіўных ініцыялаў і заставак, дзе спалучаюцца лініі мудрагелістага пляцення і выявы фантастычных жывёл — драконаў, крылатых звяроў, птушак з чалавечымі галоўкамі. Сустракаюцца кампазіцыі і з выявамі рэальных жывёл, птушак, але і яны маюць той жа містычны, неразальны характар. Гэтыя істоты то хаатычныя і вычварна пераплятаюцца паміж сабой шыямі, крыламі, хвастамі, то пастаўлены ў сіметрычныя кампазіцыйна-антытэзны і глядзяць, гатовыя кінуцца ў бойку адзін на аднаго. Раслінныя і жывёльныя формы, пляценне самым нечаканым чынам пераходзяць

адно ў адно: то раптам з пляцення і раслінных завіткаў утвараецца галава дракона, якая кусае зверца птушкі; то хвост зверца ператвараецца на канцы ў кветку, то з крыла птушкі вырастае чыясць галава і кусае яе; з пашчы адных пачвараў высоўваюцца іншыя і раз'юшана накідаюцца на саперніка.

Усе гэтыя фантастычныя вобразы ўвасабляюць, напэўна, праяву асноватворных прынцыпаў быцця. А застаўкі «мірнага» характару, дзе ў сіметрычных кампазіцыйна-антытэзах паказаны асобныя жывёлы і птушкі ў атачэнні плячонак і раслінных завіткаў, — ідэю праслаўлення Бога ўсімі жывымі істотамі, ідэю гармоніі свету, створанага Богам.

Першыя формы тэраталагічнага стылю ў беларускіх рукапісах адносяцца да XIII ст.²¹ Адным з першых такіх рукапісаў было Аршанскае евангелле. У ім змешчаны дзве мініяцюры, дзве застаўкі, і больш за

300 ініцыялаў. Для заставак і ініцыялаў характэрны варыяцыйны старажытныя і першапачатковыя тэраталагічныя формы. Некаторыя ініцыялы ўяўляюць сабой ужо даволі сталыя выявы тэраталагічнага стылю. Так, адзін з іх — выява фантастычнай істоты з целам птушкі, галавой чалавека і хвостом змяі, аблытаная пляценнем.

Развіццё тэраталагічнага арнаменту ў рукапісах XIV ст. ідзе па шляху ўскладнення формаў і кампазіцыйнай пабудовы, узмацнення экспрэсіўнасці. Першыя, даволі механічныя спалучэнні формаў змяняюцца іншымі, больш арганічнымі, вынаходлівымі і разнастайнымі. У ініцыялах тэраталагічныя матывы нярэдка парушаюць абрысы літар, ускладняюць іх чытальнасць. У XIV ст. у фантастычных кампазіцыйных ініцыялаў і заставак з'яўляюцца чалавечыя галовы і фігуры. Асобныя ініцыялы набывалі пры гэтым жанравы характар, але захоўвалі асаблівую стылізацыю, уласцівую тэраталагічнаму стылю.

Да XIV ст. належаць наступныя рукапісы: «Мсціжскае евангелле», «Полацкае нідзельнае евангелле», «Грыгорыя Папы Рымскага біседы», «Смаленскі псалтыр».

«Мсціжскае евангелле» асабліва цікавае сваімі шматлікімі тэраталагічнымі ініцыяламі. На некаторых старонках іх па тры, прычым малюнак нідзе не паўтараецца (напрыклад, літара «В» намалювана больш як у 20 варыянтах). Тут паказаны рэальныя і фантастычныя істоты, аблытаныя пляценнем, часта яны змагаюцца паміж сабою, адна істота кусае ці імкнецца прарыць іншую. Самабытныя ініцыялы з выявамі чалавечых фігур. Гэта не заўсёды фантастычныя зверачалавекі, аблытаныя пляценнем, бываюць і больш рэальныя фігуры: чалавек з гусаком, чалавек з чаркай, чалавек, які апраецца на рыдлёўку.

Складаюцца і насычанае кампазіцыйнае вылучаецца застаўка рукапісу «Грыгорыя Папы Рымскага біседы». У прапастакутнай рамцы сіметрычна змеш-

чаны выявы цесна пераплеценых паміж сабою фантастычных істот. Пляценне такое насычанае, што на полі застаўкі амаль няма свабоднага месца, дзе-нідзе яно выбіваецца за край рамкі і аплятае яе. Кампазіцыйны цэнтр ствараюць дзве фантастычныя птушкі з пераплеценымі шыямі, крыламі, хвастамі.

На высокім мастацкім узроўні выкананы мініяцюры, застаўкі і ініцыялы «Смаленскага псалтыра», створанага ў 1395 г. «рукою грэшнаго инока Луки Смолынина». Псалтыр аздаблены трыма архітэктурнымі франтыспісамі, шматлікімі застаўкамі і ініцыяламі, надзвычай вынаходлівымі.

Вельмі цікавыя архітэктурныя франтыспісы. Уся прастора ўмоўнага адлюстравання храма запоўнена выявамі птушак з пераплеценымі шыямі і хвастамі ў складанай сіметрычнай кампазіцыі вакол цэнтральнага поля з выявай таго ж іншага святога.

Варыянты іх перапляцення самыя разнастайныя: то шыямі, то хвастамі, то тым і другім разам, то іх хвасты зрастаюцца і ўтвараюць адну фігуру; яны паказаны то вертыкальна, то гарызантальна, то ўніз галавамі.

Цудоўна вытанчаная застаўка на аркушы 3. У яе цэнтры — рамка з выявамі фантастычных птушак і тонкім пляценнем, якое ўтварае пасярэдзіне ідэяграму Дрэва жыцця. Па баках сіметрычна размешчаны выявы паўлінаў, арлоў, пантараў, чалавечых галоў і раслінных завіткаў. Майстар «Смаленскага псалтыра» валодаў велізарным фондам арыяметальных кампазіцый і лёгка і ўпэўнена ім карыстаўся. Яго творы ярскава майстэрскія і густоўныя.

Як бачым, матывы ўсходняга паходжання былі не такой ужо рэдкай з'явай у мастацтве Беларусі X–XIV стст., прычым яны сустракаюцца ў розных відах мастацтва: манументальным жывапісе, дробнай пластыцы, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Самыя распаўсюджаныя з іх — кампазіцыі з птушак па баках Дрэва жыцця, выявы фантастычных істот, ільвоў, барсаў, сізны раздзіранняў, звярынага гону. Гэтыя матывы вельмі старажытныя, некаторыя даследчыкі выводзяць іх нават з кам'янараўнага рамяства архаічнай Месапатаміі IV ст. да н. э.²² Потым яны былі перапрацаваны ў мастацтве раннесярэднявечнага Ірана, а таксама Візантыі і адтуль праз прадметы імпарту трапілі да ўсходніх славян. Магчыма, з некаторымі матывамі ўсходніх славян былі знаёмыя яшчэ з часоў кантактаў са скіфамі.

Найбольш актыўнае асэнсаванне і пераасэнсаванне ўсходніх матываў у мастацтве Беларусі X–XIV стст. было дасягнута ў творах тэраталагічнага стылю, які развіваўся ў дробнай пластыцы, ювелірных вырабах, мастацкім аздабленні рукапісаў.

Такім чынам, у сувязях культуры старажытнай

Беларусі з культурай Усходу можна вылучыць тры ўзроўні:

выкарыстанне прадметаў візантыйскага і ўсходняга імпарту;

асваенне і перапрацоўка матываў выяўленчага мастацтва і некаторых элементаў свецкай культуры Усходу,

успрыманне прынцыпаў і сродкаў выразнасці ўсходняга мастацтва.

¹ Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси в его связях с Востоком (ж постановке вопроса) // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 56, 58.

² Там сама. С. 57.

³ Гуревич Ф.Д. Византийский импорт в городах Западной Руси в XII–XIII вв. // Византийский временник. М., 1986. Т. 47. С. 70.

⁴ Полубояринова М.Д. Стекло древнего Турова // Советская археология. 1963. № 4. С. 235; Алексеев Л.В. Древний Мстиславль в свете археологии // Гістарычна-археалагічны зборнік. 1995. № 6. С. 137; Алексеев Л.В. Смоленская земля в IX–XIII вв. М., 1980. С. 89; Пех Г.И. Раскопки Древнего Слонима // Древности Белоруссии. Мн., 1966. С. 279.

⁵ Гуревич Ф.Д., Джанполадян Р.М., Малевская М.В. Восточное стекло в Древней Руси. Л., 1968. С. 12; Алексеев Л.В. Древний Мстиславль в свете археологии // Гістарычна-археалагічны зборнік. 1995. № 6. С. 137, 142.

⁶ Полубояринова М.Д. Стекло древнего Турова // Советская археология. 1963. № 4. С. 235, 238.

⁷ Макарова Т.И. Поливная посуда. Из истории керамического импорта и производства Древней Руси. М., 1967. САИ. С. 14.

⁸ Гуревич Ф.Д. Древние города белорусского Понеманья. Мн., 1982. С. 23.

⁹ Алексеев Л.В. Смоленская земля в IX–XIII вв. М., 1980. С. 88; Штыхов Г.В. Раскопки в Лукомле в 1968–1969 гг. // Древности Белоруссии. Мн., 1969. С. 321, 339.

¹⁰ Фехнер М.В. Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // Советская археология. 1982. № 2. С. 57.

¹¹ Сергеева З.М. О распространении шелковых тканей в памятниках X–XIII вв. в Беларуси // Гістарычна-археалагічны зборнік. 1996. № 8. С. 194–197; Воронин Н.Н. Древнее Гродно. МИА. 1954. С. 66, 180–181.

¹² Алексеев Л.В. Смоленская земля в IX–XIII вв. М., 1980. С. 86.

¹³ Даркевич В.П. Художественный металл Востока. М., 1976. С. 52.

¹⁴ Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. С. 105–108, 112.

¹⁵ Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси в его связях с Востоком... С. 73; Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 244.

¹⁶ Воронин Н.Н. Смоленская живопись XII–XIII вв. М., 1977. С. 39, 41, 110, 149.

¹⁷ Штыхов Г.В. Города Полоцкой земли. Мн., 1978. С. 135.

¹⁸ Линдер И.М. Шахматы на Руси. М., 1975. С. 56.

¹⁹ Гісторыя беларускага мастацтва. Мн., 1987. Т. 1. С. 99.

²⁰ Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. С. 108.

²¹ Гісторыя беларускага мастацтва. Мн., 1987. Т. 1. С. 97.

²² Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси и Восток. М., 1978. С. 50.

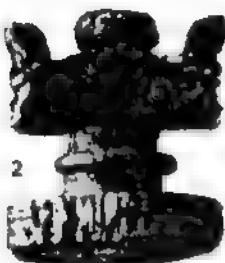


Колты. Серабро, залачэнне, перагародчатая эмаль. Сярэдзіна — 2-ая палова XII ст. Знойдзены каля вёскі Вішчын Гомельскай вобласці. Мінск, музей БДУ.

«Смаленскі псалтыр». Старонка рукапісу. 1395. Масква, Дзяржаўны гістарычны музей.

Ініцыял з «Аршанскага евангелля». XIII ст. Кіеў, Цэнтральная бібліятэка АН Украіны.

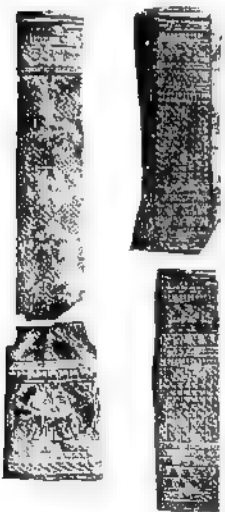
Тытульны ліст «Мсціжскага евангелля». XIV ст. Вільнюс, Цэнтральная бібліятэка АН Літвы.



Шахматныя фігуркі. Косць, разьба. XI–XIII стст. Знойдзены ў Віцебску (1), Полацку (2).

Фаянсава чаша з люстравым роспісам. Іран. XII–XIII стст. Знойдзена ў Навагрудку. Інстытут археалогіі АН РФ, Пецярбургскае аддзяленне.

Пласціны з абкладкі калчана для стрэлаў. Косць, разьба. XIII ст. Знойдзены ў Мсціславе.



Полацкая цацка XVII–XVIII стагоддзяў

Аляксандр САЛАЎЕЎ

Першыя гліняныя цацкі ў Полацку з'явіліся яшчэ ў XII–XIII стст., яны былі тэракотавыя, паліваныя, упрыгожаныя сціплым узорам ў выглядзе штрыпкаў і дужах¹. І калі ў XIV–XVI стст. яны сустракаюцца даволі рэдка, то з XVII ст. шырыцца іх асартымент, майстры вырабляюць качачак, конікаў, козлікаў, баранчыкаў, фігуркі людзей; цацкі становяцца надзейнай прыкметай для вызначэння культурных напластаванняў XVII–XVIII стст.²

Аздабляліся цацкі пераважна ангобным роспісам у выглядзе кропак, палосак, такіх цацкі вядомы з XVI ст.³, сустракаюцца таксама паліваныя і нават паліхромныя. Каб распісаць выраб ангобам (белай глінкай), яго разбаўлялі вадой да шчыльнасці смятанкі і змяшчалі ў ражок, у вастрыі якога рабілі канал, а сярэдзіну пакідалі полай. Ражок выраблялі ганчары або касцяры⁴ так, што атрымліваўся своеасаблівы аловак, якім малявалі каляровай ці белай глінкай па яшчэ не абпаленай гліне. Сырая ангобная маса павольна выціскалася на паверхню — гэта дазваляла дакладна накласці кропкі і лініі. Аснову шкляной палівы складалі волава ці свінец. Іх неабходна было дробна нашрутаць, расплавіць і ператварыць у парашок яшчэ гарачымі, каб пасля прасеяць праз сита і дадаць у ангоб. Залежна ад складніка атрымліваўся неабходны колер, далей парашок замешвалі на вадзе. Колер надавалі вокіслы металаў: жоўты — жалеза, сіні і зялёны — медзь, карычневый — марганец⁵.

Якімань — старажытны полацкі пасадак, які, мяркуючы па археалагічных знаходках, ужо ў XIV–XVI стст. быў буйным ганчарным цэнтрам. Паводле

звестак Міхаіла Георгіевіча Лісавы — старажыла з Якімані — мясцовыя майстры Зелянкевічы пры вырабе палівы плавілі волава ў вялікіх чыгунах і змешвалі яго з глінай. Так атрымліваўся патрэбны састаў, якім абмазвалі ганчарны выраб перад абпалам. Падобнай палівай Пётр Зелянкевіч аздабляў званы для сваёй дачкі Веры. Па яе словах, бацька «круціў гаршкі» ў гады Другой сусветнай вайны, пасля чаго наносіў празрыстую чырвона-карычневую паліву.

Аўтарам прапановы апісання калекцыі полацкіх цацак на падставе матэрыялаў асабістай калекцыі Калекцыя збіралася на працягу многіх гадоў на берагах Дзвіны, у гістарычнай частцы старажытнага Полацка і за гэты час стала добра вядомай археолагам і аматарам даўніны. Усяго сабрана 27 фрагментаў цацак і цэлых вырабаў: конікаў, птушак, чалавечкаў, козлікаў, баранчыкаў, дудачак. Сярод іх ёсць распісныя, паліваныя і камбінаваныя: з роспісам і палівай. Многія захаваліся часткова, у некаторых адбіты галоўкі, таму іх цяжка рэканструяваць. Дзеля спрашчэння апісання ўсе цацкі можна падзяліць па трох галоўных крытэрыях: выява цацкі (тып), канструкцыйныя асаблівасці (варыянт) і дэкор (від).

Першы тып — усе вядомыя выявы людзей і вершнікаў. У беларускім сярэднявечным мастацтве скульптурныя выявы людзей па-сапраўднаму пачалі цікавіцца ў эпоху Адраджэння, менавіта тады ў Вялікім Княстве Літоўскім з'явіліся партрэтныя кафля і рэалістычныя выявы людзей. Майстры надавалі перавагу вершнікам, у першую чаргу вобразу Ярылы, святога Георгія Пераможцы, які ўвесну «адчыняў» зямлю, быў воінам і абронцам людзей⁶. З полацкіх матэрыялаў вылучаюцца некалькі варыянтаў цацак з выявамі чалавека.

Варыянт 1 — стылізаваная фігурка чалавека, які трымае рукі на таліі, мае вялікую галаву, яго вочы і рот пазначаны кропкамі, твар плоскі, рукі і ногі перададзены схематычна. Адна цацка памерам 8,5х6,5х22,5 см пакрыта жоўтай палівай са светла-карычневымі плямамі. У цэлым выраб няўстойлівы і недасканала злеплены: ногі толькі пазначаны невялікім паглыбленнем, рукі паўкруглыя. Другая цацка пакрыта празрыстай чырвонай палівай, чарапок — чырвоны. У XVII–XVIII стст. шкляная паліва на ганчарных вырабах стала больш распаўсюджанай, асабліва ў буйных гандлёвых цэнтрах Падзвіння. Напрыклад, лялечныя выявы людзей знойдзены ў Віцебску ў пластах XVII ст., яны падобныя на полацкія і пакрытыя зялёнай палівай⁷.

Варыянт 2 — вершнікі. Сярод цацак конікі — самы часты знаходкі ў Полацку, самі ж вершнікі зроблены рэалістычна і прапарцыйна. Адзін з іх мае крыху выпянутую галаву і рэалістычныя рысы твару — вострую бараду, арліны нос. Адзёнка часам падкрэслена ангобным роспісам, рукі па баках, з вострымі локцямі. Галаўны ўбор — капылюш — падобны на карону з плоскім верхам і вертыкальна на-

маляванымі стужкамі, на руках і нагах яны папярочныя, на цэле — дыяганальныя. Ад коніка захавалася частка грывы, на якую быў насаджаны вершнік. Другая цацка з цёмна-карычневой палівай, без ангобу. Падобныя фігуркі, распісаныя ангобам, шырока вядомы ў Полацку⁸. Аўтарам знойдзены цацкі з падпаліўным ангобным роспісам і паліваным па чарапку. Першыя захаваліся лепш, яны пакрыты цёмнай празрыстай карычневой палівай па ангабаваным малюнку.

Знойдзена рэалістычная выява камедыянты з вялікім капылюшам-каўпаком, сплюснутым з бакоў і загнутым наперад; у камедыянты непамерна вялікі нос і востра акрэсленыя рысы твару — нібыта маска. Галоўка пакрыта тоўстым слоём глухой карычневой палівы чыстага чырвонага абпалу.

Гэтая група вырабаў належыць да XVII ст., бо менавіта ў гэты час роспіс ангобам становіцца адметнай рысай полацкага ганчарства. Гэты спосаб аздаблення вырабаў — адна з прыкмет культурных напластаванняў XVII ст. у гарадах Беларускага Падзвіння⁹. Выкарыстанне глухой карычневой палівы на вырабах полацкіх кафляроў характэрнае апошняй чвэрці XVII ст.¹⁰.

Другі тып — выявы конікаў. Конік — сімвал добра, справядлівасці і сонейка¹¹. Звычайна выраблялі іх на трох апірышчах: пярэдняе было плоскае і шырокае, крыху загнутае, а два заднія — маленькія і вузкія. Па баках цацак — дзве гукавыя адтуліны, шыйка крута выгнутая ўперад або «лебядзіная», аддагнутая крыху назад, галава коніка плоская. Вядомы распісныя і паліваныя цацкі з паліхромнай, зялёнай і карычневой палівай, а таксама паліваныя з роспісам ангобам.

Варыянт 1 — простыя конікі-свістулькі з крута выгнутай наперад шыйкай. Роспіс — звычайна прадольныя ангобныя палоскі. Адна знаходка цацкі не зусім звычайная — гэта конік-прывеска з Верхняга замка. Такія прывескі вядомы з глыбокай старажытнасці, калі іх выраблялі з косці або металу¹². Грыву і спінку цацкі-коніка некалі злучала гліняная ручка на скураным рамячыку з дзвюма адтулінамі. Наступная цацка тэракотавая, чырвона-карычневая абпалу, памерамі 3,5х7х12 см. Роспіс — папярочныя стужкі белым ангобам, на галаве і шыцы ёсць пляма празрыстай жоўтай палівы, якая на месцы ангобнага роспісу адслалася. Свісток адбіты, таму цацка была выкінута. Наяўнасць плямы палівы сведчыць пра сумесны абпал тэракотавых і паліваных вырабаў.

Цацка-конік вядомая з Запалоцця, на ёй — плямы празрыстай, цёмна-карычневой палівы, у керамічным цесце маюцца дамешкі пяску.

Варыянт 2 — конікі з «лебядзінай» шыяй, крыху адагнутай назад, якая нагадвае лічбу 2, грудзі моцна выпіраюць. Вядома адна распісная цацка. Памер фрагмента — 3(дыяметр)х6 см. Абпал — чырвоны, з падоўжным стужкавым роспісам.

Трэці тып — рагатыя жывёлы: баранчыкі, козлікі і алёны. Некаторыя з іх маюць як бы адросткі на спінах — магчыма, апірышчы для рагоў. Яны таксама падзяляюцца на цацкі з прастай і «лебядзінай» (аддагнутай назад) шыйкай.

Варыянт 1 — цацкі-свістулькі са звычайнай прамой шыйкай, на трох апірышчах і дзвюма гукавымі

адтулінамі. Вядомы распісаны ангобам цацкі. Адна з іх, памерам 3,5(дыяметр)х9 см, распісаная дыяганальнымі рыскамі і кропкамі, мае дзве гукавыя адтуліны. Шыйка даволі тоўстая і да галоўкі не звужаецца. Наступная цацка захавалася горш. Форма яе звычайная, але здзіўляе вельмі тоўстая шыйка параўнальна з целам. Не менш цікавая галоўка баранчыка з Вялікага Пасада, распісаная ангобам у выглядзе «галачак». Пыса баранчыка круглая, рогі выгнуты наперад, шыя патончаная.

Варыянт 2 — цацкі з «лебядзінай» шыяй. Вядомы не толькі паліваныя, але і распісаны ангобам скульптурныя выявы козлікаў і баранчыкаў. У распіснай цацкі, памерам 3,5х7,5 см, адбітая галоўка, другая, памерам 3х7,8 см, з чатырма маленькімі ножкамі, пакрытая зялёнай глухой палівай. Вылучаецца галоўка козліка з празрыстай зялёнай палівай. Датаваць яе можна XVII ст., бо ў XVIII ст. шырока ўжывалася глухая паліва і ангобны роспіс выкарыстоўваўся выключна рэдка.

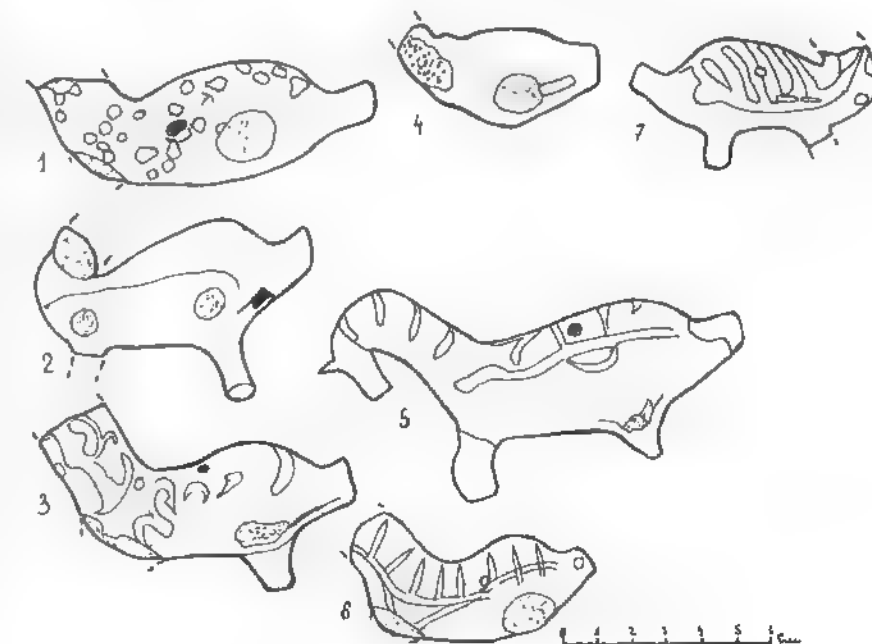
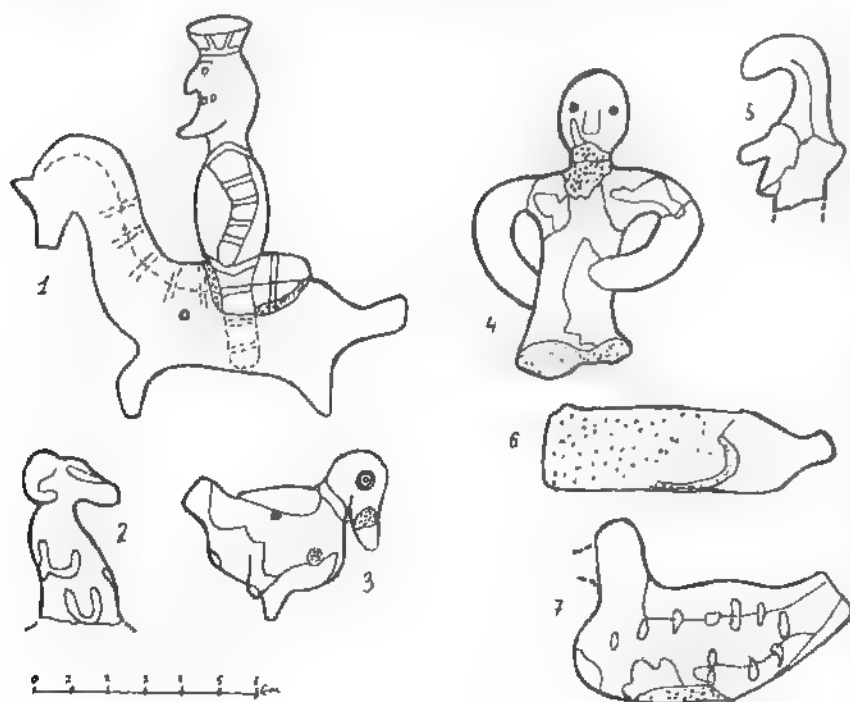
Зусім незвычайна выглядаюць цацкі з адросткамі на спіцы. Магчыма, гэта — апірышча для вялікіх рагоў лася або алёны, адросткі падобныя паміж сабой і сустракаюцца на цацках абодвух відаў.

Варыянт 3 — цацкі маюць звычайную шыю і адростак. Адна з іх выраблена з чырвонай гліны і пакрыта карычневой празрыстай палівай, на ёй — шмат сколаў і пацёртасцей — сведчанне доўгатэрміновага выкарыстання. Адростак складаецца з дзвюх частак: «язычка», што замацаваны папярочна, і перамычкі, што злучае яго з шыйкай і мае седлавінку са сколамі рагоў. Наступная цацка захавалася горш — верх яе абламаны і пра адростак цяжка што-небудзь сказаць, яна таксама доўга была ў ужытку. Абпал яе чырвоны, ужыта бясколерная празрыстая паліва. Датаваць іх можна шырока ў межах XVIII ст., апрацоўка іх грубая, паліва пакрывае толькі верх, з чаго вынікае, што рабілі яе не для рынку, а на заказ.

Варыянт 4 — цацкі з «лебядзінай» шыйкай. Галоўка і частка шыікі алёны (лася) таксама абламаныя, адростак з трох частак захаваны добра, але ён

Цацкі — жывёліны.

Цацкі — птушкі, чалавечкі, дудачкі, жывёліны.

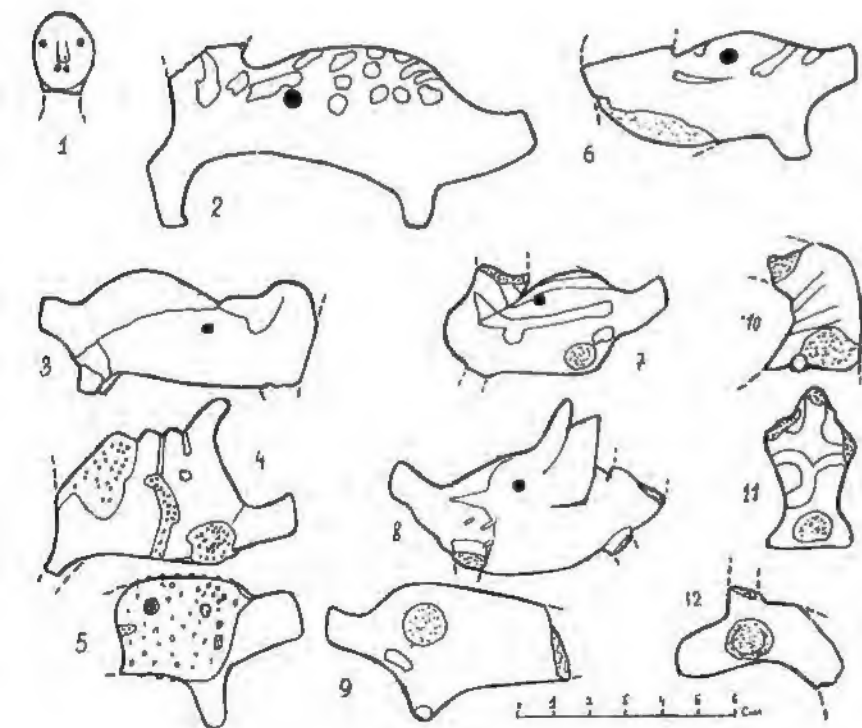
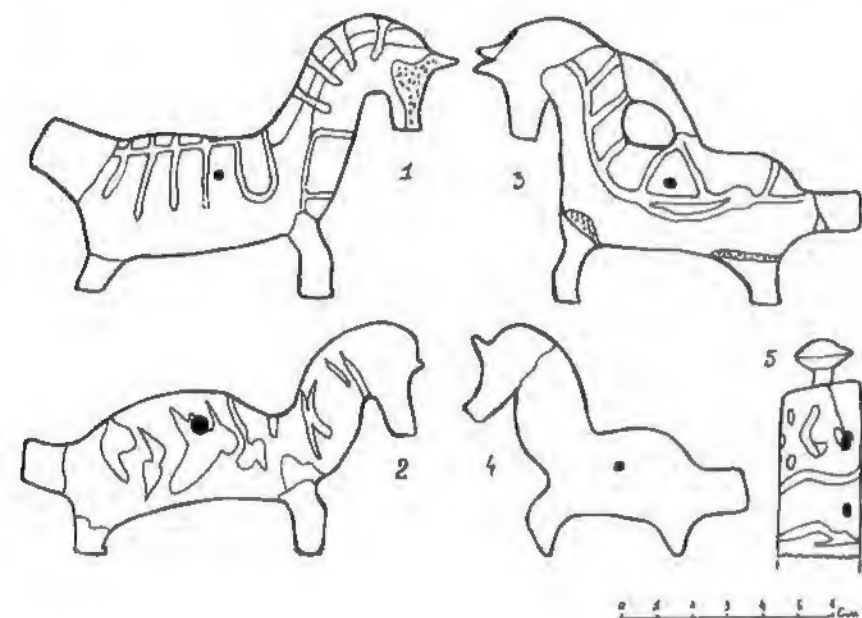


не змыкаўся з шыйкай, глухая зялёная паліва шчыльна пакрывала выраб.

Чацвёрты тып — ігушкі. Вядомы толькі паліхромныя ў выглядзе качачак. Адна з іх размалявана ангомам. Паліва — карычневая зверху і знізу, пасярэдзіне, па баках і на галоўцы — зялёная. Датуюцца XVII ст. Акрамя традыцыйнага ангобнага роспісу, яна пакрыта празрыстымі палівамі. Наступная фігурка — качачка, хутчэй за ўсё не мясцовай вытворчасці, выраблена з белага гліны. Падобныя качачкі знойдзены ў Віцебску ў пластах XVIII ст.¹³ У гэтай пашкоджанай носік, па баках фігуркі — дзве адтуліны, на спіныцы — тонкія рэльефныя крылы, галоўка выпягнута ўверх, а вола — кружочак з кропкай пасярэдзіне. Памеры 2,7х5,7х6,7 см, паліва карычневая, на шыі бясколерная, а на галоўцы — зялёная.

Цацкі — конікі і дудачкі.

Цацкі — чалавечкі і жывёлінкі.



Пяты тып — дудкі. Вядомыя з роспісам ангомам і з карычневай палівай. Сценкі дудачак тоўстыя, абпал чырвоны, роспіс у выглядзе спіральвядных ангобных стужак і кропак. Памер фрагмента 3х4,5 см, канал — (дыяметр) 0,4 см, адметнай з'явай быў вялікі цвік сячэннем 0,4х0,4 см, які праходзіў скрозь адну з дудачак.

Акрамя згаданых знаходак, ёсць шмат невялікіх фрагментаў, якія складана вызначыць. Адзін з іх — ганчарны брах з засмечанай пры абпале сіне-чорнай палівай, абпал яе двухслойны — вонкавая паверхня з сіняватым адценнем; усе яны знойдзены ў Забалоцці, што сведчыць пра мясцовую вытворчасць паліваных цацак. Вядомы таксама абломак без роспісу і палівы дыяметрам 2,8 см. Гэта таксама — задняя частка свістулькі, па якой немагчыма вызначыць выяву. Можна было б аднесці да асобнага тыпу два нарыянты 1 і коніка з трыма гукавымі адтулінамі з чырвонай гліны памерам 3,5х5 см, але ён не мае ангобнага роспісу і вельмі недасканалы апрацаваны звонку. Цікавая маленькая ножка чырвонага абпалу з ангобным роспісам памерам 2х3,5 см. Яна мае калена, аздоблена трыма рыфленымі стужкамі, прымацаванае не знізу, а збоку цацкі.

Такім чынам, у Полацку ў XVII–XVIII стст. была наладжана вытворчасць разнастайных паводле формы і аздаблення цацак. Асноўная маса іх — распісныя, але ёсць і паліваныя, якіх выраблялася няшмат, магчыма, на заказ. Гэта быў дадатковы промысел ганчароў, што выраблялі посуд, цацкі абпальвалі разам з паліванымі вырабамі, як паказваюць плямы палівы. Майстры клалі іх звычайна ў верхняй частцы камеры для абпалу посуду, але перапад температур прыводзіў да браку. Таму пры іх абпале перавагу аддавалі звычайнай печы, дзе зручна было кантраляваць гэты працэс. Выраблялі іх няшмат, таму печ была добрай альтэрнатывай горну і якасць абпалу была не горшая, чым у ім.¹⁴

«Цацачная» прадукцыя не ўтварыла асобнай галіны керамічнай вытворчасці, але была важным выхаваўчым і эстэтычным кампанентам народнага промыслу.

¹ Штыхов Г.В. Древний Полоцк IX–XIII вв. Мн., 1975. С. 97, рис. 18.

² Тарасаў С.В. Полацк IX–XVII стст.: Гісторыя і тапаграфія. Мн., 1998. С. 35.

³ Левко О.Н. Средневековое гончарство северо-восточной Белоруссии. Мн., 1992. С. 16, 57.

⁴ Деньшин А. Вятская глиняная игрушка. Вятка, 1926. С. 19.

⁵ Ржавуцкі М. Гліняныя свістулькі // Мастацтва Беларусі. 1989. № 3.

⁶ Паведамліў Лісаў Міхаіл Георгіевіч, 1914 г. нараджэння, карэнны жыхар Якімані.

⁷ Ржавуцкі М. Беларуская гліняная цапка. Мн., 1991. С. 17.

⁸ Здановіч Н.І., Трусаў А.А. Беларуская паліваная кераміка XI–XVIII стст. Мн., 1993. С. 49, 145, мал. 80.

⁹ Левко О.Н. Средневековое гончарство северо-восточной Белоруссии... С. 57; Тарасаў С.В. Полацк IX–XVII стст.: Гісторыя і тапаграфія... С. 35.

¹⁰ Здановіч Н.І., Трусаў А.А. Беларуская паліваная кераміка XI–XVIII стст... С. 54.

¹¹ Ржавуцкі М. Беларуская гліняная цапка. Мн., 1991. С. 32.

¹² Там сама. С. 11–12.

¹³ Там сама. С. 21.

¹⁴ Левко О.Н. Средневековое гончарство северо-восточной Белоруссии... С. 14.

Хроніка мастацкага жыцця

З'ездзі

✓ У канцы лютага — пачатку сакавіка прайшоў XIII з'езд Беларускага саюза кампазітараў. Ігар Лучанок шосты раз запар абраны на пасаду старшыні Саюза.

Лаўрэаты

✓ У сярэдзіне лютага ў Дзяржаўным музеі гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Беларусі прайшоў ўзнаўленне сёлетага лаўрэата прэміі імя І.Ушакова. Ім стала галоўны мастак Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра Таццяна Мацэвіч.

✓ Мясцовыя ўлады Бялынічаў заснавалі прэмію імя знакамітага земляка В.К.Бялыніцкага-Бірулі. Першым лаўрэатам стала выкладчыца мясцовай школы мастацтваў мастачка Ларыса Журавовіч.

✓ Адбыліся ўрачыстасці «Рок-каранацый'2001». Галоўнай рок-каранай уганараваны прадюсер альбома «Я нарадзіўся тут» Алесь Суша. Ігар Варашкевіч і «Крама» перамаглі ў намінацыі «Альбом года» («Хавайся ў бульбу»). «Песня года» прызнана «Мая краіна — Беларусь» у выкананні гурта «Без білета». «Адкрыццём года» стаў гурт «Імпэт». «Рок-князёўнай» названа салістка «Імпэт» Дана Кліп «На турэцкіх палках» гурта «Палац» — пераможца ў намінацыі «Кліп года». За інтэрнэтаўскі сайт адзначаны гурт «Любоў і спорт». «Музыкантам года» стаў Дзмітрый Вайцюшкевіч, які напісаў музыку да альбома «Цацачная крама» на вершы Леаніда Дранько-Майсюка (намінацыя «Тэксты года»). У намінацыі «Традыцыі і сучаснасць» перамог ужо згаданы Д.Вайцюшкевіч.

Юбілей

✓ У лютым споўнілася 70 гадоў з дня выхаду першага нумара газеты творчай інтэлігенцыі Беларусі «Літаратура і мастацтва».

✓ 15 сакавіка на сцэне Нацыянальнага тэатра балета Беларусі ў 350-ы раз паказаны балет «Кармзі-сюіта», першы паказ якога адбыўся амаль трыццаць гадоў таму.

Фестывалі

✓ З 5 па 13 красавіка ў Санкт-Пецярбургу прайшоў IV Міжнародны фестываль рускіх тэатраў краін СНД і Балты. Беларусь на ім прадстаўляў Гродзенскі абласны тэатр лялек са спектаклем «Трагедыя пра Макбета» ў пастаноўцы А.Жугалы.

Конкурсы

✓ Японская газета «Ёміуры» штогод праводзіць міжнародны конкурс карыкатур. Сёлета Гран-пры атрымаў наладчык Мінскага завода «Калібр» Юрый Тыліндус, які для ўручэння ўзнагароды запрошаны ў Токію.

✓ Да 2 мая ў пасольстве Францыі ў Беларусі будуць прымацца дзіцячыя малюнкi пад умоўнай назвай «З любоўю да Францыі». Гэта тэма конкурсу, прысвечанага 200-годдзю з дня нараджэння Віктара Гюго. Арганізатары — пасольства Францыі ў Беларусі і Беларускі саюз мастакоў.

Падарункі

✓ Віцебскі музей Марка Шагала атрымаў у сваю калекцыю чарговы падарунак — каля тысячы кніг і альбомаў па сучаснаму выяўленчаму мастацтву. Іх перадаў аматар шагалаўскай творчасці доктар медыцыны Генрых Мандэль з нямецкага горада Ірзль. Раней ён падараваў Віцебску літаграфіі твораў знакамітага мастака. Адкрыц-

цё музейнай бібліятэкі плануецца ў дні святкавання 115-ых угодкаў з дня нараджэння М.Шагала.

✓ У Мінску на вуліцы Рэвалюцыйнай, побач са Скарынаўскім цэнтрам, адкрылася новая мастацкая галерэя «Зямля людзей». Яе ўладальнік — грамадзянін Францыі Іў Прудон. Экспазіцыйная плошчы галерэі невялікая і разлічана на экспазіцыі камернага характару.

Выстаўкі

✓ У трэцяй дэкадзе лютага ў галерэі «Прырода і творчасць» Рэспубліканскага экалагічнага цэнтра школьнікаў, што на вуліцы Макаёнка ў Мінску, адкрылася выстаўка «Экаарт'2002», на якой прадстаўлены жывапісныя творы членаў творчага аб'яднання мастакоў «Пагоня».

✓ 3 нагоды 65-годдзя з дня нараджэння мастака-жывапісца з Хойнікаў Міхаіла Асаўляка ў выставачнай зале Гомельскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў прайшла персанальная выстаўка ягоных работ.

✓ У новай мастацкай галерэі «Зямля людзей» (Мінск) прайшла першая выстаўка. Мастак Уладзімір Савіч прэзентаваў графічны цыкл «Род», прысвечаны сваім блізкім і землякам.

✓ Да Дня святога Валянціна ў Гродзенскім салоне-галерэі «Раскоша» была разгорнута выстаўка мастацкага фота загадкага аддзялення выяўленчага мастацтва мясцовага ўніверсітэта Антона Ляпчынскага. Экспанаваліся работы з серыі «Ню».

Наталля Паўленка.

✓ За апошнія шэсць месяцаў самадзейныя мастакі Брэста размалявалі 246 дамоў, рамонт якіх абышоўся больш чым у 50 мільёнаў рублёў. Гарадскія ўлады вырашылі накіраваць энергію моладзі ў мірнае рэчышча. 24 лютага адбыўся турнір графіці «Заходні рэгіён», у час якога былі ўпрыгожаны найбольш непрыглядныя мясціны горада. Лепшыя творы былі адзначаны прызамі.

✓ 3 нагоды 130-годдзя з дня нараджэння народнага мастака Беларусі, народнага мастака Расіі В.К.Бялыніцкага-Бірулі ў пачатку сакавіка ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі адкрылася экспазіцыя твораў мастака пад назвай «Натхненне эцюда». «Хуткая рэчка», «Зімовы сон», «Пачатак вясны», «Беларусь» — назвы некаторых паказаных работ. Адзначым, што ў фондах музея захоўваецца больш за 400 твораў мастака.

✓ 12 сакавіка ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі адкрылася выстаўка «Лісты часу. Жывапіс, графіка, пластыка», прысвечаная 130-годдзю з дня нараджэння майстра беларускага пейзажнага жывапісу В.К.Бялыніцкага-Бірулі. Побач з творамі майстра экспанаваліся работы ягоных землякоў — Віктара Альшэўскага, Уладзіміра Панцялеева і Ларысы Журавовіч.

✓ У мінскай бібліятэцы імя А.Пушкіна прайшла выстаўка работ выкладчыка дзіцячай мастацкай школы № 1 Лідзіі Ліхадзей і яе вучаніцы і дачкі Юліі Зеланой.

✓ «Акварэлі аднаго лета». Так назваў экспазіцыю сваіх акварэляў у адной з галерэй Гродна дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта Аляксей Багустай. Настроеныя пейзажы і нацюрморты выкананы падчас леташняга пленэру.

Наталля Паўленка.

✓ Дзесяць апошніх дзён сакавіка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі экспанавалася выстаўка работ творчага аб'яднання «Пагоня» Беларускага саюза мастакоў. Яна мела назву «Адраджэнне-2002».

✓ У Музеі сучаснай беларускай скульптуры імя А.Бембеля трыццаць майстроў паказваюць больш за сто твораў у бронзе, камені, гіпсе, дрэве на «Вялікім веснавым салоне скульптуры». Па словах арганізатараў выстаўкі, паказаныя творы могуць упрыгожыць экстэр'ер і інтэр'ер будынка, офіса, кватэры.

✓ У мінскім Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва ў экспазіцыі «Знікаючая прастора» паказаны 25 твораў з новых серый «Лісты», «Лісты да сябе», «Дзённікі» мастака Сяргея Ждановіча, які з'яўляецца прадстаўніком інтэлектуальнага напрамку новай генерацыі.

✓ Мастак, скульптар і паэт з Ліды Рычард Груша ў студзені ў выставачнай зале Гродзенскай абласной арганізацыі Беларускага саюза мастакоў пазнаёміў са сваімі лепшымі работамі, для якіх характэрна імпрэсіянісцкая манера выканання.

Наталля Паўленка.

✓ Сталічная галерэя «Мастацтва» прапанавала знаёмства з творамі мастака Канстанціна Качана ў экспазіцыі «Зямля мая — зямля маіх продкаў». Гэта 17 твораў, напісаных сёлета і ў мінулым годзе. У пейзажах і наюрмортах — някідкая прыгажосць беларускай прыроды, населеных пунктаў, помнікаў архітэктуры.

✓ У галерэі візуальных мастацтваў «NOVA», што месціцца ў мінскай бібліятэцы імя Янкі Купалы, да 15 сакавіка працавала выстаўка малавядомай беларускай фатаграфіі пачатку мінулага стагоддзя «Сляды вечнасці». Было паказана больш за 50 здымкаў з фондаў Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі, Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі і прыватнага збору Дзяніса Раманюка.

✓ У Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (Мінск) была разгорнута экспазіцыя работ «Дубль-2» сямі маладых мастакоў-графікаў, леташніх выпускнікоў Беларускай акадэміі мастацтваў. Анастасія Дунец, Таццяна Кавалёва, Алена Каламіец, Раман Сустаў, Сяргей Фокін, Алена Шычко і Тамара Шалест паказалі тое, што не ўвайшло ў дыпломныя працы, што напісана пасля атрымання дыплама.

✓ У выставачнай зале абласной арганізацыі Саюза мастакоў (Гродна) працавала выстаўка жывалісу і вітражу, якую мясцовы мастак А.Лук'янаў рыхтаваў да свайго 50-годдзя і не ўбачыў яе. У экспазіцыі была і апошняя, незавершаная работа мастака.

Наталля Паўленка.

✓ Споўнілася 100 гадоў з дня нараджэння беларускай мастачкі Ядвігі Раздзялоўскай. Яе творам уласцівы гарманічны каларыт, дасканаласць мастацкага вобраза, лірычнасць. Гэта пацвердзіла і выстаўка ў Маладзечанскім музычным вучылішчы імя М.К.Агінскага, дзе экспанаваліся творы мастачкі, якія захоўваюцца ў горадзе. Менавіта тут разам з мясцовым жывалісцам Кастусём Харашэвічам у свой час яна заснавала студыю выяўленчага мастацтва.

✓ У Нацыянальным Полацкім гісторыка-культурным музеі-запаведніку прайшла «Выстаўка плаката з калекцыі Г.Галубовіча», у якую ўвайшлі сорак пяць работ 40-ых — 70-ых гадоў мінулага стагоддзя. Паказаныя работы С.Раманава, М.Гуцёва, І.Радунскага і інш., што дало магчымасць наведвальнікам у некаторай ступені ўявіць звалючыю мастацтва беларускага плаката.

Наталля Каржыцкая.

✓ Да 15 красавіка ў «М-Галерэі» Гётэ-Інстытута працавала выстаўка работ мастака Юрыя Алісевича пад на-

зваю «Каляровыя згадкі». Мастак належыць да той плыні беларускай кніжнай графікі, якая грунтоўна заявіла пра сябе ў 90-ыя гады мінулага стагоддзя. Паказаныя работы пазначаны вобразным псіхалагізмам, далікатнасцю і эгарманізаванасцю колеравых спалучэнняў, казачнасцю і метафарычнасцю пластычнай мовы.

✓ Рэспубліканская выстаўка «Акварэльная сябрына-2002» адкрылася 14 лютага ў Віцебску. Выстаўка, арганізаваная суполкай мастакоў «Віцебская акварэль», абласной арганізацыяй Беларускага саюза мастакоў і Віцебскім абласным мастацкім музеем, праходзіла адразу ў дзвюх залах горада — у Віцебскім абласным мастацкім музеі і выставачнай зале БСМ. Прадстаўлены ў экспазіцыях работы мастакоў з Мінска, Магілёва, Брэста, Віцебска, Ліды, Маладзечна, Полацка, Наваполацка, Смаленска, Пскова ўражвалі разнастайнасцю жанраў і аўтарскіх тэхнік. Як адзначыў на адкрыцці старэйшы беларускі акварэліст Іван Сталяроў, «у Беларусі акварэль цяпер на пад'ёме і не саступае алейнаму жывалісу. Акварэль — лёгкая, аператыўная і адпавядае духу часу».

Марыя Грамыка.

✓ У Магілёўскім абласным мастацкім музеі імя П.Масленікава працавала выстаўка памяці мастака-жывалісца Мікалая Федарэнкі, прымеркаваная да 80-годдзя з дня ягонага нараджэння.

Галіна Конавава.

✓ У Галерэі Тызенгаўза ў Гродне ў студзені — лютым увагу наведвальнікаў прыцягнула рэтраспектыўная экспазіцыя «Вобразы мінулага стагоддзя», у якую ўвайшлі работы мясцовых мастакоў старэйшага і сярэдняга пакаленняў XX стагоддзя, напісаныя ў 60-ыя — 80-ыя гады. Паказаны творы А.Сяльвестрава, В.Пушкова, І.Плужніка, Г.Мазурава, І.Пятраева, С.Талочкі.

Наталля Паўленка.

✓ Напярэдадні жаночага свята ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі адкрылася экспазіцыя твораў жанчымастацкак пад назваю «Свята мацярынства», на якую свае творы прапанавалі больш за сто мастацкак Беларусі. Сярод іх — Надзея Лівенцава, Валянціна Свентахоўская, Ала Замай, Наталля Рачкоўская, Ірына Данілава, Лілія Нішчык.

Прэм'еры

✓ Беларускі паэтычны тэатр аднаго акцёра «Зьніч» выпусціў манаспектакль «Прыпадаю да нябёсаў», прысвечаны творчасці паэтаў Яўгеніі Янішчыц. Аўтар і рэжысёр — Галіна Дзягілева. У спектаклі заняты заслужаная артыстка Беларусі Ларыса Горцава і музыканты ансамбля народнай музыкі «Свята» Таццяна Карабкова (скрыпка) і Сяргей Сарокін (баян).

✓ 14 лютага Мінскі драматычны тэатр «Дзе-Я?» паказаў прэм'еру сучаснага мюзікла «Пры чым тут дзеці, або Любоўныя прыгоды з такімі-сякімі наступствамі» па матывах п'есы Н.Энека на музыку В.Ільіна. Рэжысёр — Наталля Мархель. Кампазітар — Сяргей Хмялеўскі. Хараграф — В.Рэпіна. Мастак — Андрэй Меранкоў. У спектаклі заняты амаль уся труп тэатра.

✓ У Дзяржаўным тэатры лялек Беларусі з'явіўся «Пухмядзедзь» з падзагалоўкам «Вялікія думкі Віні пра сяброўскі дзень і ні пра што» паводле знакамітай кнігі англійскага пісьменніка Аляксандра Мілна, напісанай у 1926 г. Спектакль, у адрозненне ад шматлікіх мультфільмаў, цалкам адпавядае арыгіналу. Рэжысёр — А.Ляляўскі, мастак — А.Вахрамееў, кампазітар — У.Кандрусевіч.

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Ala Shamruk. **“What Does a Sculpture Need to Become Immortal?”** (p. 2).

Thinking about the status of the works of monumental sculpture in the urban environment and in life, the author emphasizes once again: “It is a lofty purpose of monumental sculpture to become immortal. For this, it only has to be an art born by its land and keep in tune with its time.”

Liudmila Hramyka. **“The Panorama of the Theatrical Season. Tatsiana Ryhorawna Markhel.”** (p. 6).

What are the highlights of the theatrical season of the Belarusian capital? The benefit performance of Tatsiana Markhel, an actress of the Republican Belarusian Drama, the guest performance of the Mahiliow Drama, V.Dunin-Martsinkievich's *“Idyll”* on the Yanka Kupala stage...

Valiantsina Yerankova: **“...I Am Looking For Harmony”** (p. 10).

The theatre critic Andrey Akhmetshyn is talking with director Valiantsina Yerankova about her new production at the Republican Young Audience Theatre *“The Love Story of the Stripy Cat and Senorita Swallow”*.

Henadz Hrynievich and Vital Katavitski are talking about the present-day life of the Belarus State Young People's Theatre.

Klara Kuzniatsova. **“They Were Dreaming of Belarus”** (p. 14).

The given publication is peculiar reminiscences about Lew Litvinaw (1899–1963), director of the Belarus State Jewish Theatre (1927–1932, 1942–1943), artistic director of the Yanka Kupala Theatre (1943–1948), who was honoured for services to the arts of Belarus.

Yuliya Banduryina. **“There Are Pictures Where I Would Love to Live...”** (p. 16).

Whatever way the artist Aliaksandr Dziamidaw should choose in the future, what he has already done will remain in the treasury of art. As an artistic individual, he has completely fulfilled himself. And thanks to this artist and his original art Belarusian painting has acquired another remarkable and brilliant facet.

Valiantsina Charniak. **“The Generosity of the Belarusian Land”** (p. 22).

A feature article about Mikhas Drynewski, artistic director and conductor of the H. Tsitovich State Academic Folk Choir, People's Artist of Belarus.

Tatsiana Mushinskaya. **“The Venue Is Not to Be Changed”** (p. 25).

Notes on the 14th International Festival of

Modern Choreography which again took place this year in Vitsiebsk.

Dzmitry Karol. **“Notes In the Margin of Photographic Paper”** (p. 30).

The author analyses three of the most important and interesting recent photo exhibitions which took place in Minsk at the end of the past—the beginning of this year. These are: Ihar Sawchanka's *“The Temptations of Sergeyev”*, Uladzimir Parfianok's *“Indefinite Information from the Scene of Action”* and *“Photo Tests”* by young Belarusian photographers.

Maya Yanitskaya. **“Cold Glass Preserves the Fire of One's Soul”** (p. 36).

“I am very happy that your really indomitable fantasy in glass has been supplemented with highly spirited painting filled with the fire of the *“Nieman”* furnaces and of your soul.” This entry was made by Ninel Schasnaya, a well known Belarusian artist, in the visitor's book of Uladzimir Murakhver's exhibition held at the Belarus National Art Museum.

Liavon Tarasevich. **“Installation and Painting by Liavon Tarasevich”** (p. 40).

A short account of the exhibition of the works by the artist Liavon Tarasevich (Bialystok Area, Poland) at a Berlin gallery.

Volha Dashuk. **“Destiny Is Not to Be Chosen. One Lives and Dies Within It”** (p. 41).

At the beginning of the winter, in the Moscow Area (Russia), there was a regional INPUT (International Public Television Conference) session, which covered the C.I.S. and Baltic countries. Belarus was represented there by the directors Yuri Khashchavatski, Sierhey Halavietski and Viktor Asliuk.

Krystyna Lavysh. **“The East and the Art of Belarus of the 10th—14th Centuries”** (p. 44).

The given publication deals with a radically new problem in modern art study — the influence of Eastern art on the art of Belarus in the 10th—14th centuries.

Aliaksandr Salawyow. **“The Polatsk Toy of the 17th—18th Centuries”** (p. 50).

The first clay toys appeared in Polatsk as far back as the 12th—13th centuries. They (as well as those belonging to the 14th—16th centuries) are quite rare among the archeological finds. But beginning from the 17th century, their variety grew wider...

The issue carries the artistic life news of Belarus for the past months, pages of the artistic calendar for May.

Экран

✓ У сталічным кінатэатры "Перамога" прайшоў рэтраспектыўны паказ мастацкіх стужак французскага рэжысёра Алена Карно. Арганізатары паказу – пасольства Францыі ў Беларусі і асацыяцыя "Кінаклуб". Дэманстраваліся "Чорная серыя", "Індыйскі нахджори", "Кузен" і "Кожная раніца свету".

Выданні

✓ У лютым у Мінску адбылася прэзентацыя спецыяльнага выпуску нямецкага часопіса "Wostok", прысвечанага Беларусі. У часопісе змешчаны ма-

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машыцы праз два інтэрвалы ў двух экзэмплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталаванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 29.10.2002.
Формат 60x90 1/4.
Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 7,00.
Ул.-выд. арк. 8,68.
Тыраж 625.
Зак. 598.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства "Выдавецтва "Беларускі Дом друку".
220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

Старонкі календара: май–чэрвень 2002

Май**1**

60 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Самуілавіча Басальгі**, беларускага мастака-графіка.

2

75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Уладзіміравіча Кудрэвіча**, беларускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

3

75 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Дзяменцьевіча Лазарэвіча**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, заслужанага работніка культуры Беларусі.

8

75 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Уладзіміравіча Сідарава**, рускага акцёра, народнага артыста Беларусі.

9

75 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Пятровіча Назарэнка**, беларускага мастака-жывапісца і педагога.

15

120 гадоў з дня нараджэння **Уладзіслава Іосіфа-віча Галубка** (сапр. Голуб) (1882 – 1937), беларускага пісьменніка, рэжысёра, акцёра, мастака, народнага артыста Беларусі.

18

Міжнародны дзень музеяў.
75 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Ісідаравіча Шакінкі** (1927 – 1996), беларускага мастака-графіка.
60 гадоў з дня нараджэння **Эльвіры Паўлаўны Пазняк**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

19

75 гадоў з дня нараджэння **Ганны Сцяпанаўны Осіпавай**, беларускага мастака лакавага мініяцюрнага роспісу.

50 гадоў з дня нараджэння **Веніяміна Самуілавіча Маршака**, беларускага мастака тэатра, плакатыста.

20

60 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Фёдаравіча Галкоўскага**, беларускага спевака, заслужанага артыста Беларусі.

22

60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Васільевіча Уродніча**, беларускага мастака-жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

25

50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Браніслававіча Смольскага**, беларускага кампазітара.

27

70 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Вікенцьевіча Сабалеўскага**, беларускага тэатразнаўцы, крытыка, літаратуразнаўцы і педагога.

50 гадоў з дня нараджэння **Галіны Майсееўны**

тэрыялы, прысвечаныя розным галінам беларускага мастацтва – тэатру, выяўленчаму мастацтву, музыцы, народнай творчасці. Над спецыяльным працаваў калектыў беларускіх аўтараў.

✓ У выдавецтве "Мастацкая літаратура" выйшла ў свет кніга Ірыны Кірылюк "І кожны вечар у час прызначаны...", створаная паводле ўспамінаў народнай артысткі Беларусі, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Беларусі Зінаіды Браварскай. Выданне – непрыдуманая гісторыя Купалаўскага тэатра, якому актрыса аддала ўсё жыццё.

Сідарэвіч, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Чэрвень**1**

75 гадоў з дня нараджэння **Васіля Іванавіча Васільева**, беларускага мастака-жывапісца і педагога.

6

50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Уладзіміравіча Іванова**, беларускага артыста балета, народнага артыста Беларусі.

8

70 гадоў з дня нараджэння **Барыса Сцяпанавіча Чудакова**, ваеннага дырыжора, заслужанага артыста Беларусі.

11

60 гадоў з дня нараджэння **Яраслава Фёдаравіча Пятрова**, беларускага спевака, народнага артыста Беларусі.

12

75 гадоў з дня нараджэння **Ліліі Сцяпанаўны Драздовай**, беларускай і рускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі, народнай артысткі Расіі.

60 гадоў з дня нараджэння **Льва Рыгоравіча Аганавы**, беларускага скульптара.

13

50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Адамавіча Квяткоўскага**, беларускага мастака-жывапісца.

15

70 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Георгіевіча Каробушкіна**, беларускага мастака-жывапісца.

16

50 гадоў з дня нараджэння **Віктара Мікалаевіча Ярсыкі**, беларускага мастака – жывапісца і плакатыста.

20

60 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Фёдаравіча Давідовіча**, беларускага мастака.

50 гадоў з дня нараджэння **Віктара Іванавіча Хмыза**, беларускага мастака – жывапісца і графіка.

21

50 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Аляксееўны Санюкай**, беларускага мастака афармленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

22

50 гадоў з дня нараджэння **Станіслава Мікалаевіча Рабашчука**, беларускага мастака.

23

60 гадоў з дня нараджэння **Алісы Канстанцінаўны Мароз**, беларускай мастачкі.

29

50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Сяргеевіча Калядкі**, беларускага дырыжора, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.



Уладзімір Мурахвер. Гратэск. Каляровае шкло, гута, ліццё на форму, 1985.



Уладзімір Мурахвер. Песня. Каляровае шкло, маліраванне, 1990.

5-6'2002



МАСТАЦТВА



Аляксандр Дзямідаў. Лялькі. Алей, 1995. 80х90.